SCRITTORI D'ITALIA

FRANCESCO DE SANCTIS

SAGGI CRITICI

A CURA DI

LUIGI RUSSO

VOLUME PRIMO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1952

SCRITTORI D'ITALIA

N. 203

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

III

FRANCESCO DE SANCTIS

SAGGI CRITICI

A CURA DI LUIGI RUSSO

VOLUME PRIMO

GIUS. LATERZA & FIGLI

1974

[1]

« EPISTOLARIO »

DI GIACOMO LEOPARDI.

Chi ha letto le poesie e le prose di Giacomo Leopardi, aprirá con desiderio questo libro, vago di conoscer l'uomo, conosciuto lo scrittore. E troverá quello che lo scrittore dettò aver l'uomo pensato, sentito e fatto: qualitá rara, nella quale è posta la veritá e la dignitá dell'arte. Or questa severa conformitá del pensiero e della vita rende difficile, a chi voglia esaminare queste lettere, il separarle dalle altre opere dell'autore. Se non che, leggendo le lettere, ti stringe l'animo tanto privato dolore; leggendo le opere, tu pensi a' dolorosi destini del genere umano, l'anima di un uomo fattasi anima dell'universo. Noi possiamo dunque, lasciando star lo scrittore, affisarci unicamente nell'uomo di tanto straordinaria infelicitá, e mostrare in queste lettere il piú eloquente comento delle sue scritture, e la materia quasi ancor grezza ch'egli nelle poesie lavorò e condusse a tanta perfezione.

Una raccolta di lettere è come una raccolta di sonetti; difficilmente duriamo a quella lettura continuata, e noi stanca quel passar di cosa in cosa, senza legame di fatti e senza sospensione o interesse di sorta. Ma queste lettere con diletto avido perseguiamo infino alla fine, come quelle che, ordinate per ordine di tempo a consiglio di Pietro Giordani, sono pietoso racconto dei casi della sua vita, e quasi ritratto dell'animo dello scrittore, il quale ansiosamente accompagniamo nella sua dolorosa peregrinazione da Recanati suo paese natio, per varie contrade d'Italia.

Giovanetto, Recanati era per lui la stanza della biblioteca paterna; vi entrò recanatese, ne uscí cittadino del mondo. Ché tale è la scienza, la quale rende l'uomo contemporaneo de' passati e meditativo dell'avvenire, e dá all'anima un occhio che abbraccia l'universo. Ma a Leopardi l'universo fu muto, e la vita senza degno scopo, a cui volger potesse la forza invitta dell'animo; a lui crudele la fortuna e gli uomini. In giovane etá vide sparita per sempre la sua giovinezza; visse oscuro, avuto fama ed invidia postuma; ricco e nobile, e patí miseria e disprezzo; e non gli rise mai sguardo di donna, solitario amante di sua mente stessa, a cui ponea nome Silvia, Aspasia, Nerina. Onde con precoce ed amara conoscenza quello che noi stimiamo felicitá, reputò illusione ed inganni di fantasia; gli obbietti del nostro desiderio chiamò idoli, ozii le nostre fatiche, e vanitá il tutto. Cosí ei non vide quaggiú cosa alcuna pari al suo animo, che valesse i moti del suo cuore; e piú che il dolore, l'inerzia, quasi ruggine, consumò la sua vita; solo, in questo ch' ei chiamava «formidabile deserto del mondo». In tanta solitudine la vita diviene un dialogo dell'uomo con la sua anima, e gl' interni colloquii rendon piú acerbi ed intensi gli affetti rifuggitisi amaramente nel cuore, poi che loro mancò nutrimento in terra. Tristi colloqui e pur cari, onde l'uomo, suicida avoltoio, rode perennemente sé stesso, ed accarezza la piaga che lo conduce alla tomba.

Leggete ora le sue lettere. Voi vi troverete questa lamentabile istoria. Prima cagione di dolore è Recanati; l'animo giá capace dell'universo sentesi angusto in un oscuro villaggio, crudele al corpo e mortale allo spirito. «La terra è piena di maraviglie, egli scrive al Giordani, ed io di diciotto anni potrò dire: In questa caverna vivrò, e morrò dove son nato!» Allora ei varca col pensiero i confini della sua prigione natia, e con l'occhio fiso in piú largo orizzonte, esclama: «Mia patria è l' Italia, per la quale ardo di amore, ringraziando il cielo di avermi fatto italiano». E lascia Recanati: e giunto in Roma, il crediamo alfine contento, ed egli pure sel crede. Breve illusione! Roma, Bologna, Milano, Firenze, Napoli sono luoghi diversi, dov'ei

s'incontra sempre col medesimo uomo, sé stesso, « suo spietatissimo carnefice ».

Eccolo in Roma: eccogli innanzi altre cose, altri uomini. Leggete ora la prima lettera ch'egli scrive di Roma: « Delle gran cose ch' io vedo non provo il menomo piacere, perché conosco che sono maravigliose, ma non lo sento; e t'accerto che la moltitudine e la grandezza loro mi è venuta a noia dopo il primo giorno ». — « Infin dal primo giorno, — dice altrove, — io sono in braccio di tale e tanta malinconia, che di nuovo non ho altro piacere se non il sonno; ... non sento piú me stesso, e son fatto in tutto e per tutto una statua. » — « Domandami, — ei dice al fratello, — se in due settimane da che sono in Roma, io ho mai goduto pure un momento di piacere fuggitivo, di piacere rubato, preveduto o improvviso, interiore o esteriore, turbolento o pacifico, o vestito sotto qualunque forma. Io ti risponderò in buona coscienza e ti giurerò che, da quando io misi piede in questa cittá, mai una goccia di piacere non è caduta sull'animo mio. » Ma che giova seguire? Basterá solo ch' io dica, come dopo lunga peregrinazione l' infelicissimo desidera, ma era giá troppo tardi, quella terra natale, giá tanto odiata ed ora odiosa non piú che il resto del mondo. Vanamente dunque noi cercheremo in queste lettere descrizioni delle maraviglie della natura e de' costumi degli uomini, che tanto ci allettano nelle scritture di quelli, la cui vita è tutta fuori di loro. Al Leopardi non è dato che rado affisarsi in alcuno spettacolo della natura; né il fa senza un subito ed angoscioso ritorno sopra sé stesso. Ché se fosse stato a lui conceduto di allontanare gli occhi dalla molesta ombra del suo pensiero, e riposarli in alcuna immagine esteriore, giá avrebbe egli conseguito quel sospirato oblio di sé stesso, che Manfredi, di cui il Byron sotto la piú fantastica forma scrisse una istoria sí vera, indarno dimandò a tutte le forze occulte dell'universo.

Tale è il nodo principale di questa, direi quasi tragedia dell'uomo; gli episodii non sono men dolorosi, quasi malinconico suono che accompagni una mesta poesia. Fin dalle prime lettere noi sentiamo la stessa inquietudine del Giordani per la sua sa-

lute; e ben tosto l'udiamo lamentarsi di quella miseranda infermitá che nol lasciò piú infino alla morte; per modo che la sua vita si può dire con veritá essere stata una lunga agonia. Lo stato della salute è il principio consueto di ogni conversare e di ogni lettera; sicché in tutte quasi queste lettere materia assidua e presente di dolore è il suo male, o piuttosto i suoi mali; ché, col procedere dell'etá, par che il malore assaglia altre parti del corpo, e sotto nuove forme gli appresti nuovi tormenti, cruciandolo massimamente col privarlo de' suoi cari studii e negargli ogni speranza di gloria e di lieto avvenire. La quale infermitá avvalora quella disposizione di animo, di cui è parlato di sopra: ché a poco a poco l' infermitá dell'anima e del corpo diviene un solo soffrire, con qualitá comuni ed indivise, e quella finzione, che noi chiamiamo metafora, per la quale lo spirito prende faccia visibile, e i corpi son circonfusi di alcunché di etereo che ce li ruba agli sguardi, diventa in lui una crudele realtá

E ci è ancora altra materia di dolore. Per uscir di Recanati ei dové lasciare gli agi della casa paterna e patí il bisogno. Non so se il padre poté aiutarlo e non volle; so bene che per soccorrerlo alquanto attese che il figliuolo condotto allo stremo gliene facesse dimanda. Ma se si può severamente riprendere Monaldo Leopardi, a noi non dá l'animo di usar gravi parole verso il padre di Giacomo; e quanto il figliuolo fu pio, e noi saremo indulgenti. Né rare son le lettere nelle quali a' suoi piú intimi confessa l'autore le angustie ed i travagli dell'animo per procacciarsi la vita: fastidii e molestie del comun vivere, a cui basta il volgo e di cui non sono pazienti i generosi. La piú facile arte è quella di far danari, se mi è lecito di dire volgarmente cosa volgare, e l'aurea mediocritá degli uomini ha a questo una maravigliosa attitudine. E qui vediamo come il povero Leopardi sospirò invano un piccolo posto a Roma per intercessione del Niebhur, desiderò un tenue sussidio dallo Stella in ristoro delle sue fatiche, e dové annoiarsi fieramente con discepoli dappoco, non capaci d' intenderlo; e come tutt' i suoi amici non poterono in tutta Italia trovare a Giacomo Leopardi altro che una cattedra di storia naturale, la quale non poté pur conseguire.

In tanta materia di dolore vi è qualche cosa pur di sereno in queste lettere, nelle quali quanto calcato è piú, tanto si rileva piú alteramente l'uomo, maggiore della fortuna. Qualitá nobilissima ed antica: in questo fiacco secolo, non paziente de' mali e non ardito a' rimedii, ammirata piú che imitata. La dignitá adorna l'infortunio, come della ricchezza e della potenza è ornamento la temperanza. E questa dignitá non è posta solo in quella specie di virtú negativa, ch' è detta « decoro », ed è quel non chinarsi mai per nessuna cagione ad atto men che nobile e gentile; di che ci è esempio la delicata risposta del Leopardi alle profferte del Colletta, e quella lettera, nella quale domanda quasi la caritá al padre suo, alteramente supplichevole. Ma vi è una dignitá di altra sorte, o meglio direbbesi magnanimitá, la quale è quel tener l'animo sempre alto sui casi umani, e non lasciar che altri abbia la gioia di aver potuto anche un istante turbare la tua serenitá. Ed il Leopardi alla ferrea necessitá che lo preme soprastá in guisa, che spesso, non che risolversi in vane querele, de' suoi mali non parla altrimenti che filosofando con tranquilla ragione, divenuto egli stesso obbietto di meditazione al suo pensiero. E le invidie e gli odii e le maldicenze e le calunnie e le ingiurie e le malizie e le insidie, e tutto che arma uomo contro uomo non basta a vincere il suo disprezzo, o forse la sua compassione. Vendetta unica ch' è forse lecito all'uomo dabbene, e che fa la disperazione e la rabbia de' suoi nemici: mirarli in faccia e ridere e disprezzarli. « Io non m' inchinerò, egli dice, mai a persona del mondo, e la mia vita sará un continuo disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni. » E altrove, dopo di aver descritto con un'amara freddezza questa guerra infaticata di ciascuno contro ciascuno, beffandosi dei vani sforzi dei suoi nemici, non possibili di giungere alla sua altezza, « io sto qui, egli segue, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l' intera vita in una stanza, in maniera, che, se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia m' avvezzo a ridere e ci riesco. E nessuno trionferá di me, finché non potrá spargermi per la campagna e divertirsi a far volare la mia cenere in aria ».

Ma forse maggior virtú e piú difficile ancora è il serbare in mezzo alle calamitá il cuor giovane ed affettuoso, veggendo siccome l'avversitá suol rendere l'uomo d' indole aspra e quasi selvatica. Ed uomini maligni e senza cuore si finsero un Leopardi misantropo, fiero odiatore e nemico dell'uman genere. Se alcuno tra loro è che possa mai amare, ch'ei legga queste lettere ed amerá il nostro Giacomo: di cui solo conforto fu l'amicizia, non quale se la dipinge il volgo tutta vezzi e complimenti e sorrisi, ma una vita di due anime. Ciò che si desidera piú ne' nostri scrittori di lettere, è l'affetto, senza il quale elle non sono che un formulario ipocrita. E qui soprabbonda l'affetto; né alcuno amato fu mai, come il Leopardi amò; testimonio il Brighenti e il fratello Carlo e la sua Pilla e quella cara anima di Antonietta Tommasini e sopra essi tutti Pietro Giordani. Forse la piú cara cosa che di costui ricorderanno i posteri, è l'amicizia straordinaria che lui sommo e famoso legò ad un giovanetto sconosciuto di diciotto anni. Ben fortunato cui Giacomo degnò di tutta la pienezza del suo amore. Amore inesausto e quasi ideale, bisogno supremo di quel cuore d'angelo, e che solo non lo lasciò mai in tutto nella sua vita. « Amami per Dio, supplica al fratello Carlo; ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita. » E in veritá si può dire che il dolore e l'amore sieno la doppia poesia di queste lettere.

Pochi, specialmente se si misuri col nostro desiderio, son i giudizii che dá il Leopardi delle condizioni del nostro paese in fatto di letteratura e filosofia: cosí brevi intervalli ha il suo dolore. Il concetto ch'egli ha delle cose è sí alto, che a noi non fará maraviglia se egli ci parrá giudice severissimo, e, se piú che lodare quello che abbiamo, egli ci mostra quel che ci manca. Ma non è mio intendimento di esaminare, in che i suoi giudizii si discostano (né poco, né in cose di poco momento) dalla scuola purista, ristoratrice dei buoni studi e prima redentrice d' Italia dallo straniero. Anzi, poiché è ormai tempo, vo' conchiudere il mio dire, senza far parola di quell'ultima materia delle lettere, che è quasi la parte prosaica e volgare; le imprese letterarie, la stampa delle sue opere, e i consueti uffici e i convenevoli della

vita comune, e gli affari e le commissioni particolari, e facezie e scherzi, a cui egli inchinò talora l'animo austero per compiacere al suo Carlo, alla sua Pilla, o al suo fratello Pierfrancesco, tutto vano del suo canonicato. Alcuni schivi avrebbero voluto che questa parte fosse lasciata stare in dimenticanza: ma noi non osiamo biasimare il giudizio o piuttosto l'affetto di Pietro Giordani, che volle tutto raccogliere del suo Leopardi, anche le cose minime e di poco pregio: con quella riverenza che l'esule serba e tien caro ogni menomo nulla della sua patria diletta, che non spera piú rivedere.

[Nel « Cimento », Torino, a. IV, s. IV, vol. VII, pp. 3-9, 1856].

[2]

DELLE « OPERE DRAMMATICHE »

DI FEDERICO SCHILLER.

Chi scioglierá l'enigma de' nostri tempi? Quando gli uomini si riposano in una comune credenza, l'enigma della vita è sciolto, ed ei si abbandonano con ardore alle passioni e agl' interessi del mondo. Nello scetticismo moderno, come in vasto pelago, scomparve la storia, la tradizione e la scienza de' secoli. I nostri padri, spensierati dell'avvenire, irrisero a' caduti con l'arme dell' ironia e dello scherno, ma il tempo del riso è passato: l'uomo è fatto serio e pensoso. La vita ritorna un enigma; ed il sapiente si trova tanto ignorante quanto il semplice pastore, secondo l'alto concetto di un nostro sommo poeta. Qual è il destinato delle umane generazioni? e il significato della vita sará pur sempre un enigma? Ecco la formidabile interrogazione che travaglia la scienza e l'arte moderna. Al sensismo succede il criticismo, siccome alla poesia fuggitiva e volteriana succede la poesia del dolore e del nulla: le forme mutano; il dubbio resta. Il criticismo è l'ultima forma dell' individualismo spirante. È un panteismo dello spirito: tutto è lui, e l'universo non è che la sua apparenza. L' ideale poetico diviene una veritá filosofica. Innanzi al poeta il corso della natura è danza e armonia; il suo suono è canto e parola; il rombo, il mormorio, il susurro è voce di sdegno e di amore: ella parla, ella pensa, ella ama. La beltá ch'egli adora è creatura della sua fantasia; la veritá che contempla è figlia del suo pensiero; e la bontá che ammira è specchio

del suo medesimo cuore. Nell' individualismo ogni nostra conoscenza è ideale: Aspasia è il nostro pensiero. E la realtá rimane un enigma, ed Iside invitta stassi taciturna e velata dinanzi all'umana ragione. Cosí la coscienza individuale, restata sola in cospetto del nulla, innalza altari a sé stessa: l'universo non è: ella lo crea!... Uomo orgoglioso! ma tu non sai quante lacrime costa il tuo orgoglio. Quando tu non basti a te stesso, quando vai cercando fuori di te qualche cosa, in che si riposi e quieti il tuo animo, vanamente ti guarderai d' intorno, tu non vi troverai che te stesso. Tale è il lato doloroso dell' individualismo: la vita interiore è la febbre che ci consuma. Ritirati in noi stessi, ci rodiamo miserabilmente in pensieri sterili e vôti: e la nostra compagnia ci pesa, e guardiamo sospirando fuori di noi. Di qui la poesia del dolore e del nulla, canto funebre dell'universo, e pietosa elegia dello spirito che lamenta le illusioni perdute, e ridomanda ciò ch'egli stesso ha distrutto, ed incolpa la natura dell'opera della sua ragione. Ivi il cuore sanguina innanzi al dubbio, ed il poeta con contraddizione sublime palpita ed ama e corre pur dietro a quella realtá che innanzi alla mente è illusione ed errore. E che importa? quella illusione ha virtú di fargli battere il cuore, e quell'errore rallegra di care beltá la sua fantasia. O, se vogliamo lasciar queste magre distinzioni di mente, di fantasia e di cuore, ivi è lo spirito stesso inquieto della sua solitaria grandezza, e sospirante appresso alla realtá che ha distrutto. La vanitá infinita del tutto è cosa che a solo pensare ci addolora e ci spaura: l'uomo ha bisogno dell'universo: l'uomo solo non è che una corda spezzata che non rende piú suono.

L' individualismo è presso al suo termine; tutte le vie per le quali ei si è messo ci conducono inevitabilmente negli affanni del dubbio. Noi assistiamo ansiosi a' suoi ultimi e funesti effetti nella scienza, nell'arte, nella politica, nella economia, ne' costumi: scetticismo nella scienza, subbiettivismo nell'arte, anarchia in politica, pauperismo in economia, egoismo ne' costumi: ecco i suoi amari frutti. Giá sí grande un tempo egli ha rilevata l'umana dignitá; egli ha innalzata la fronte dello schiavo e del

plebeo, e li ha collocati con orgoglio accanto a' potenti ed a' grandi del mondo: egli ha abolito privilegi, classi e fattizie grandezze: ed alla nobilissima parola antica *romanus sum* ha sostituito una parola piú nobile ancora: *homo sum*. Adorato, ubbidito, adulato per sedici secoli sotto il nome di Barbaro, Cavaliere errante, Barone, Re, Pontefice e Imperatore, potentissimo di volontá e pieno di fede in sé stesso ne' primi tempi, quale ce lo dipingono Dante e Shakespeare, ora virtuoso, ora colpevole, sempre grande; nell'etá moderna fa dell'*ego sum* il verbo della scienza, sostituisce la coscienza individuale alla tradizione, all'autoritá, alla fede; dichiara i suoi diritti in cospetto delle prostrate grandezze, e, fattosi popolo, li consacra col sangue; annulla l'universo, e lo crea ad immagine sua; e muore lasciandoci un passato distrutto, un presente tristo ed un oscuro avvenire: lo scetticismo e l'anarchia nelle menti, il dolore e la disperazione ne' cuori.

L'individualismo è la filosofia di Federico Schiller: Kant fu il suo maestro. L'universo per lui è il teatro delle nostre azioni; e gli avvenimenti non sono che lo effetto inevitabile de' nostri caratteri e delle nostre passioni. Pure egli non avea piena fede nel suo pensiero, né gli applausi de' suoi cittadini bastarono ad ispirargli fidanza; tu lo vedi quasi ad ogni nuovo dramma mutar forma e disegno, scontento del giá fatto, poco sicuro di ciò che tenta; e talora viene quasi in disperazione del suo ingegno, ed esclama tristamente: — io non sono nato poeta! — A molti critici è piaciuto di esaminare i suoi drammi sotto quest'ultimo aspetto e, seguendo il poeta ne' varii casi della vita e nelle ardenti contraddizioni di un'anima tumultuosa e inquieta, ci hanno mostrato qui l'imitazione di Shakespeare, lá il dramma borghese, e dove il fantastico cristiano e dove il fatalismo greco. Vero. Ma sotto le mutate forme vi è qualche cosa che permane: la libertá umana suprema spiegazione de' fatti, e l'azione invitta della Provvidenza quasi di solo nome. Quando egli cominciò a scrivere i suoi drammi, si era in sul piú vivo del contrasto tra l'antico ed il nuovo; sensismo e criticismo, classicismo e romanticismo, francesismo e nazionalismo, dispotismo e libertá: ecco

i nomi diversi di due sole idee che agitavano allora i nostri padri, la passione de' loro scritti, delle loro scuole, delle loro battaglie. L' istinto dei giovani è infallibile: non guasti da interessi o da preconcette opinioni, essi indovinano sicuramente nella viva contraddizione delle idee, quella del progresso e dell'avvenire: quella sieguono, quella amano, a quella consacrano l' intelligenza e la vita. Federico Schiller non dubitò punto: la sua filosofia fu il criticismo, la sua arte il romanticismo, il suo amore la patria e la libertá. Donde il concetto sostanziale de' suoi drammi: l'uomo essere libero e morale vi apparisce con le sue credenze, col suo carattere, con le sue passioni, centro, principio e fine di tutti gli avvenimenti. È l' individualismo rilevato dal fango in cui l'aveano gittato i sensisti: è l' ideale, cioè a dire la stessa poesia, restituito in vita: è la libertá e moralitá umana rinnnalzata e glorificata.

L' individualismo è il concetto del dramma moderno: gli antichi rappresentavano la vita sotto altro aspetto. La vita è per essi un gran miracolo che adorano, compresi di religioso terrore, senza intendere, e senza pur cercare d' intendere: a modo che il semplice volgo trema della sinistra luce del lampo, di cui non sa né cura di saper la natura. Colpiti da quelle subite catastrofi che involvono nella stessa rovina innocenti e rei, e rammentano all'uomo il suo nulla, la vita è da loro significata sotto l' influenza irresistibile di una forza cieca incontro a cui non vale innocenza o fortezza, non Edipo, non Prometeo. Di che la semplicitá del dramma antico, e il breve giro dello spazio e del tempo: ché di niuna preparazione o antecedenti è mestieri all'azione fatale: è la folgore che scoppia ed uccide ad un tempo. All'uomo è dato cadere con dignitá, *pati fortia*; ma indarno ripugna alla onnipotente ira, onde spesso dall'altissimo grado di felicitá e di possanza ove lo colloca il poeta, ei cade precipite con immensa rovina: spettacolo di pietá e di terrore della greca tragedia. Il senso della vita si comincia a rivelare in Shakespeare: il miracolo scomparisce: il Fato è l'uomo. Egli non è piú il Dio degli Dei, ma sceso nell'ordine inferiore delle potenze soprannaturali col nome di strega, perde quella vita sua propria

che avea presso i Greci, e diviene un fantasma dell'anima, creato da' terrori e da' rimorsi della coscienza. È l'uomo che dá persona a' suoi desiderii e ai suoi timori; di che è consapevole lo stesso poeta, il quale non ha alcuna fede nella realtá de' suoi fantasmi, e lascia pur talora intravedere la subbiettivitá della loro natura. Nel dramma inglese è l'uomo che grandeggia in tutto l'ardore delle sue passioni e in tutta la possanza della sua volontá: donde quelle sue proporzioni larghissime, come è richiesto all'azione umana: improvvisa, spontanea e irrazionale innanzi al volgo maravigliato, ma innanzi all'acuto sguardo del savio preparata lentamente da remote cagioni. Nella tragedia francese ed italiana il concetto è lo stesso, anzi vi è esagerato. Il Fato scomparisce del tutto, e il senso della vita diviene puramente umano: il qual concetto vi è cosí assoluto, ch'è quasi l'antitesi del concetto greco, quantunque le due scuole si rassomiglino per la forma: il che parrá chiaro a chi voglia porre a riscontro la Fedra greca con la francese, e l'Oreste di Sofocle con quello di Voltaire e di Alfieri. Il protagonista del dramma moderno è dunque l'uomo; né altro è il concetto che domina, sotto la diversitá delle forme, ne' drammi di Schiller.

Il *Faust* è un lavoro potentissimo, creazione dantesca, dove un ardito pennello dipinge sicuramente gli affannosi dubbii e i pensieri di una intera generazione intorno al tremendo mistero della vita. Né Schiller sentí meno l'amarezza del dubbio. Confidente dapprima nella sua ragione, ei l' interroga con ardore e con passione: e per dodici anni si travaglia invano intorno al crudele enigma: « Che mi hai tu dato, ei dice alla sua ragione, se io non ho tutto? nella veritá vi è forse il piú o il meno? non è ella unica ed indivisibile? togli un suono alla cetra, togli al raggio luminoso un colore, e ciò che resta non è piú niente: l'armonia è spenta, la luce è distrutta ». Ed ei si riposa nel tempio della fede, e rassegnato adora ciò ch'ei non comprende. « Anime nobili, egli esclama, allontanatevi dalla ragione, e raffermatevi nella Fede celeste: ciò che l'orecchio non ode, ciò che l'occhio non vede, ecco ciò ch'è bello, ciò ch'è vero ». Quindi, lasciando le regioni soprannaturali, dove levò sí alto volo l' in-

gegno di Goethe, ei non ritrae della vita che il solo suo lato visibile ed umano. Il che forse era consentaneo non solo alla sua filosofia, ma piú ancora alla natura del suo ingegno. Egli ha piú suavitá che forza, piú giudizio che audacia, piú gusto che genio; o, per dir meglio, il suo genio è nel suo cuore sí caldo di affetto, dove trovi ad un tempo la candidezza di un fanciullo e l'ardore di un giovine. Molti poeti si ammirano: Schiller si ama. Egli ha la chiave del nostro cuore, e muovelo a suo talento; ma care sono le lagrime che egli ti trae dagli occhi, e nel piú profondo dolore vi è sempre alcun che di delicato, che allontana lo strazio e ti lascia dolcemente malinconico. I giovani di Schiller sono i personaggi dai quali move principalmente l'affetto. Il giovine è il suo idolo, il suo prediletto: sembra quasi che in quelle vergini e schiette nature ei si compiaccia a dipinger sé stesso. Collocato nel mondo moderno, l'ingenuo giovane vi sta come straniero, guardato con compassione e con disprezzo da quelli che si chiamano uomini. La sua generositá è stravaganza, la sua dignitá è superbia, la sua fede è utopia, la sua bontá è inesperienza: ei non conosce il mondo, e glielo insegna un Ottavio! Nel mondo moderno l'ideale è rappresentato dal giovane: ecco il suo significato ne' drammi di Schiller: vivente solo co' suoi sogni e col suo cuore, incompreso e deriso, ei muore vittima incontaminata de' bassi intrighi e delle codarde passioni altrui. Carlo Moor, Ferdinando, Don Carlo, Massimiano, Amalia, Luisa, Tecla, tale fu il vostro destino! La vostra colpa innanzi a quelli che vi uccisero fu la vostra bontá; voi avevate un'anima, e ricusaste di farvi istrumento in mano de' nostri carnefici. Il mondo non ha per voi che una fredda ironia; ma quei pochi, ai quali la dignitá umana non è vana parola, il mondo calpestano e voi invidiano e adorano. Né io posso pensare a voi senza lagrime: la compagnia dei giovani è stata il mio universo, la luce della mia anima. Quanto li ho amati! Come parea bella la vita in mezzo a loro! quanti sogni, quante speranze! eravamo tanto contenti! i nostri giorni scorreano in una celeste armonia!... Schiller serbò fino all'ultimo la gioventú del suo cuore, dono prezioso e quasi divino: i suoi giovani sono il riverbero della

sua anima. Donde nasce in loro una certa uniformitá, e talora alcun che di subbiettivo e di astratto ed anche di rettorico: del qual difetto però appena qualche vestigio è in Tecla e nel figliuolo di Piccolomini. Ne' primi suoi drammi questo difetto è ancora in tutt' i personaggi; ci si vede una giovinezza ardita e impaziente, inesperta delle cose e degli uomini. Venuto il suo ingegno a maturitá, il poeta, nello studio della storia e nell'uso del mondo, acquista quel senso del concreto e del reale, senza di cui non è vero ideale: ed i suoi personaggi sono ritratti con quelle gradazioni, con quelle contraddizioni, con quel misto di bene e di male, di debole e di grande, che ne fa non tipi astratti ed assoluti, ma uomini vivi in mezzo alle credenze, ai costumi, e alle passioni dei loro tempi. Per questa parte Schiller si allontana dalla scuola francese, dove talora è a biasimare « la pompa oratoria delle parole, e l'esagerazione fattizia de' caratteri », ed emula Shakespeare, che avanza ancora nella esattezza dei particolari. L'uno è il pittore de' mezzi tempi; l'altro del mondo moderno. A quella violenza di passioni, a quella pertinacia di volontá, a quella colossale grandezza degli uomini di Shakespeare, succede l' ipocrisia, la mediocritá, la fiacchezza; la coscienza alla spontaneitá, la parola all'azione. Il vigore e la forza dell'uno è pari alla sagacia e penetrazione dell'altro. Pochi come Schiller sanno mostrarci ad un tempo gli uomini come sono e come si sforzano di parere: e perfette creazioni in questo genere sono Filippo, Wallenstein, Elisabetta, Ottavio, Domingo, il Duca d'Alba, Leicester, Cecilio. Wallenstein fra questi è un carattere generoso: pure egli è giá scaduto della sua prisca grandezza: il suo desiderio è ardito, la sua volontá è fiacca. Egli si crede un Cesare; ma egli esita lungo tempo innanzi al Rubicone, e quando vuol passarlo, è giá troppo tardi. Ne' suoi pensieri niente è di serio: sembra ch' ei si trastulli con essi, come giovane che si compiaccia nelle fole e ne' sogni della sua fantasia. Dice Macbeth: la parola uccide l'azione: e Wallenstein fantastica, medita, dubita; ed incalzato dagli avvenimenti non è piú in sua balia la scelta, e giunge tardo e lento all'azione, quasi trasportato e costretto da una forza esteriore. Io spiego,

non biasimo: Schiller ha profondamente compreso e ritratto con grande veritá questo personaggio moderno. In questa specie di caratteri è la grandezza di Schiller: e che cosa vi ha di piú vero che il suo Filippo? Sotto il tiranno vi è l'uomo. Nella *Vergine d'Orléans* egli ha dipinto caratteri dei mezzi tempi: ma quella giovane e robusta barbarie ha avuto giá il suo poeta: Shakespeare non torna. E che altro sono La Hire, Dunois, Lionello, se non immagini squallide dell'antica energia? Vedete Isabella: la sua ferocia è nelle sue parole: e chi non pensa a Margherita, quella creazione paurosa e sublime del poeta inglese? Talbot è un nobile carattere; pure è in lui qualche cosa di riposato e di composto e quasi di pensato, che mal si affá a quella disordinata violenza di tempi: testa greca in tempio gotico. Nel *Guglielmo Tell* vi è altra sorta di caratteri. Schiller ha voluto ivi ritrarre un popolo nella naturalezza ed innocenza de' suoi ingenui costumi: e quando io penso a quella nobiltá e delicatezza di sentimenti, a quella grave semplicitá di maniere, a quella solennitá e temperanza di affetti, a quella costante serenitá dello stile, che ti lascia in tanta violenza d'azione soavemente commosso; quando, nello stupendo carattere di Tell, io penso a quella dignitá senza orgoglio, a quel coraggio senza ostentazione, a quella umiltá senza bassezza; io dico: in questo mondo ideale di Schiller, ch'ei chiama la Svizzera, vi è un'armonia celeste; e penso all'etá dell'oro, alla innocenza pastorale, o a quei sogni dorati, a quelle estasi beatrici, a quel riso dell'universo, che brilla, immagine fuggitiva, innanzi al rapito poeta. Forse in tanta ideale perfezione è alcun che di troppo assoluto. Tu abiti nella Svizzera; tu stai in mezzo ai suoi laghi; tu contempli i suoi monti; ma forse nella nobile semplicitá di quegli uomini tu vorresti alcuna cosa piú di violento e di rozzo, che ritragga un popolo buono, ma barbaro, ed una certa apparenza di disordine, che esprima il procedere spontaneo, tumultuoso e fortuito delle cose umane. Tutto ivi è preconcetto e preordinato; e il disegno perfettissimo traspare da tutte le parti: di che fa fede e l'ordine visibilmente artificioso de' fatti, e quel quinto atto rispondente piú ad un concetto astratto, che

alla natura dell'azione. È lo scultore che doma la rozza materia, e v' imprime la maestá di Giove o la bellezza di Apollo; o, per dire piú propriamente, è il Poeta sapiente innamorato del suo pensiero, che meditando crea: qualitá distintiva della moderna poesia, nella quale l' ispirazione move dalla piú alta metafisica, e la coscienza accompagna col suo sguardo tranquillo l'accesa fantasia dell'Artista. La barbarie è raggentilita dal pensiero. Ma perché dovrei farne biasimo a Schiller? Se vi manca la veritá storica, vi è la veritá eterna. Ermengarda, perché difforme dai tempi in cui l'ha collocata il poeta, è forse meno una delle piú delicate e gentili creature della nostra poesia? Il *Guglielmo Tell* rimarrá monumento immortale d'artistica perfezione; o consideri la sapienza del disegno, o l'armonia dei caratteri, delicate gradazioni di un solo carattere, o il popolo svizzero vero protagonista del dramma, o la rapiditá dell'azione non impedita da' lunghi discorsi e dall'analisi rettorica de' sentimenti, o la maravigliosa pittura de' luoghi e de' costumi, o la verità del dialogo, o la nobile semplicitá del linguaggio, o la infinita diligenza in ogni piú menomo particolare: esemplare stupendo di correzione e di buon gusto di un ingegno maturo. L'anacronismo invero è quasi inevitabile nella condizione de' nostri tempi. Senza tradizioni e senza patria il nostro dramma non è che un mero lavoro di fantasia, separato dalla realtá della nostra vita. Vi assistiamo a diletto; né l' idea può potentemente agitare gli spettatori, se non quando è divenuta costume, sentimento, popolo: l' idea nuda, solitaria, contemplazione di pochi magnanimi, esser può argomento solo di nobilissima lirica. Nel dramma il poeta è costretto o a farne un tipo generale e astratto, nudo di ogni colorito locale, come in Vittorio Alfieri, solitario amante di un popolo futuro; o, volendo rimanere nei termini della realtá, dee mal suo grado trasportarsi in tempi diversi, e contemplare altre idee ed altri costumi. Immensa opera di fantasia! Ma il presente incalza il poeta, e inconsapevolmente si mesce ai suoi personaggi: il marchese di Posa parlerá il nostro linguaggio innanzi a Filippo II. Date alla idea una patria, e l'anacronismo cesserá, ed il dramma sará nazionale. Bene in-

giusti invero que' critici tedeschi che avrebbero desiderato un dramma nazionale da Schiller: sono essi una nazione?

Rispetto alla forma, parmi che Schiller sia rimaso in parte ne' confini delle tragedie francesi. Due sono le forme possibili del dramma, corrispondenti alle due specie possibili di situazione. Il poeta si rinchiude in alcune date determinazioni di tempo, di luogo, di azione, piú o meno larghe, quando le passioni ed i caratteri sono giunti nell'ultimo lor punto, e l'azione che ne siegue è cosí prossima alla catastrofe, che si può dire una lunga catastrofe. Ma se il poeta ha in animo di ritrarci i caratteri e le passioni in tutte le loro gradazioni, e mostrarci il significato della vita ne' suoi varii accidenti, se col vasto intelletto egli abbraccia tutta quella lunga serie di cause e di effetti, che fanno di piú azioni, innanzi al volgo slegate e diverse, una sola situazione; allora gli spariscono innanzi le ordinarie proporzioni di luogo e di tempo, e l'unitá di azione si risolve in una superiore unitá, l'unitá di situazione. Vi è una qualitá dell' ingegno che tiene del divino, e ch' io chiamerei quasi l' immensitá! Dante, Shakespeare, Ariosto, Goethe sono uomini onnipotenti che vivono colla fantasia in ispazio infinito, che noi spaura, e che essi comprendono con lo sguardo sicuro, quasi ancora non pago, e desideroso di piú largo orizzonte. Federico Schiller non è di questa tempera. Le situazioni de' suoi drammi son tutte della prima specie, quantunque le proporzioni sieno piú larghe di quelle in che è rinchiusa la tragedia francese. Ma che la durata del tempo sia di ventiquattr'ore o di piú giorni, che il luogo dell'azione si muti di frequente rimanendo ristretto in uno spazio determinato; che l'azione sia larga di episodi senza scapito della sua unitá; non mi paiono questi mutamenti sostanziali: è sempre quella forma e quella situazione; è la regola di Aristotile tolta dalle mani de' pedanti, e interpretata largamente e liberamente. La *Maria Stuarda* è una tragedia, a cui massimamente conviene questa situazione e questa forma. Se il poeta ha in essa voluto significare la colpa purificata dall' infortunio, egli vi è mirabilmente riuscito. Gli antecedenti vi sono adombrati come rimembranze lontane e dolorose che si cerca scacciare dalla

coscienza: e solo ci sta innanzi l'altezza d'animo della illustre colpevole, la sua rassegnazione, il suo infortunio. La tragedia è un lungo martirio, una espiazione, una catastrofe prolungata: l'amore di Mortimer e Leicester sono incidenti di un significato profondo. I deliranti abbracciamenti di Mortimer rammentano il bacio scolpito sulla fronte di Marion de Lorme: parte di martirio a Maria sono i desiderii che desta la sua infortunata bellezza, e l'audacia che ispira in quel supremo momento la sua passata fragilitá. Leicester è l'ombra del suo passato: l'ardore non è spento al tutto nel suo debole cuore, e noi assistiamo agli ultimi teneri moti di un'anima passionata che vanno ad estinguersi con l'ultima speranza di vita. La solennitá della ultima ora sgombra dalla mesta ogni pensiero terreno, e la colpa si allontana dal patibolo, e va a posarsi sul trono di Elisabetta. Ecco situazione propria della scuola francese: donde la magnifica unitá e semplicitá onde ella è condotta. Posso dire il simile del *Don Carlo*, quantunque per lo spazio angusto del tempo i fatti vi sieno troppo cumulati ed intrigati, e la parte politica si trovi meno nell'azione che nel facondo parlare del marchese di Posa. Nel primo suo dramma il giovane Schiller tentò d'imitare quella miracolosa larghezza di forme, che fa del dramma di Shakespeare un piccolo universo: né mi pare con successo. Di che non dirò altro; non volendo tener dietro a quei critici che parlano con severitá tanto importuna di un lavoro giovanile giudicato sapientemente dallo stesso autore. Piacemi invece di arrestarmi alquanto sul *Wallenstein*, parendo a prima giunta, se è lecito argomentarlo dalle ampie proporzioni, che in questo l'autore abbia mirato a piú vasto concetto. Pure dirò liberamente il mio avviso. Se il Poeta avesse compreso l'intero concetto del *Wallenstein* in tre stadii distinti della sua vita e in ampia tela rappresentato questo personaggio: prima da umili principii salire ad altissimo grado di potenza e di gloria, ubbidito, adulato; poi mirare ancora piú alto, tanto acquistando di ambizione quanto perde di grandezza e di forza, invidiato, insidiato; e da ultimo giacere per propria colpa e per quella forza delle cose che diciamo fortuna, traditore e tradito, oh! allora io intenderei questa sua trilogia, come

la intendo nell'*Edipo*, nel *Prometeo* e nell'*Orestiade*. Che se almeno avesse voluto abbracciare in tutta la sua pienezza l'ultimo stadio della vita procellosa di quest'uomo straordinario, cominciando dal punto in che ad un tempo i primi sospetti entrano nella corte, e i primi pensieri di ambizione germogliano nel suo animo, io intenderei tanta larghezza di forme, come la intendo nel *Macbeth*, nel *Re Lear*, nel *Riccardo III* e nella *Morte di Cesare*. Ma no: qui Wallenstein è ritratto negli ultimi giorni del suo destino; i caratteri e gli affetti sono giá pervenuti nella ultima loro determinazione, e l'azione che dá principio al lavoro, è giá tale che una catastrofe prossima è inevitabile. Poche scene aggiunte o modificate basterebbero alla piena intelligenza del terzo dramma, il quale da sé solo ha il suo significato compiuto: perché dunque ha voluto Schiller dilargare in tre drammi una situazione sí semplice? Egli medesimo nel suo bellissimo prologo ha dichiarata la sua intenzione. Egli ha voluto render familiari gli uditori con quei tempi, e metter loro dinanzi i caratteri dei personaggi prima ancora di farli entrare nell'azione principale. L'azione nel primo e secondo dramma non ha alcuna importanza di per sé stessa: ella serve a dar lume e rischiarare bene i personaggi che debbono appresso operare. Ma l'arte è sintesi: e, come il pittore ritrae l'anima nel volto, il poeta mostrar dee i caratteri nello stesso movimento dell'azione drammatica. Ben so che alcuni moderni han creduto di ritrarre i caratteri con maggior profonditá, separandoli dall'azione, e immaginando non so quale distinzione fra dramma di carattere e dramma di azione. Ben può il Filosofo analizzare l'azione ne' suoi elementi come divide l'anima nelle sue facoltá, e il raziocinio e il giudizio nelle sue parti. Innanzi al Poeta, come innanzi al popolo, la vita non è altro che azione, espressione viva e parlante di tutto l'uomo. Sicché, quantunque niuno piú di me ammiri principalmente il primo dramma, cosí animato e pittoresco, pure io son di credere che in quelle forme sia alcun che di cercato e di artificioso che mostra meglio il lavoro della mente, che la spontaneitá dell'arte. E se lecito mi è di opporre Schiller a Schiller, io addurrò in esempio il *Guglielmo Tell*, la cui forma derivata

dalla stessa natura del soggetto è perfettissima, e dove gli affetti e i caratteri trapariscono naturalmente e senza sforzo veruno da' fatti: spesso un tratto solo dipinge l'animo assai meglio che non fanno i piú lunghi discorsi. « Vedete questi bastioni, si dice a Tell; sembrano edificati per l'eternitá. » — Ciò che la mano dell'uomo costruisce — risponde Guglielmo — la mano dell'uomo può abbattere. Dio ci ha dato la fortezza della libertá — ei soggiunge mostrando la montagna. — Vi è mestieri di altro a dipingere Tell? Melchthal dice: « Se alcuno non mi vuol seguire, se tremanti per le vostre capanne e per le vostre greggi voi v' inchinate sotto il giogo della tirannia, io chiamerò i pastori della montagna, lá sotto la libera volta del cielo, lá ove il pensiero non è ancora alterato, ove il cuore è ancor puro ». E chi non discerne, nel modo diverso di dire la stessa cosa, l'ardenza impetuosa del giovane Melchthal dalla grave e severa natura di Guglielmo Tell? « Che cerchi in Uri? » domanda Walter Furst a Stauffacher. — « Gli antichi tempi e l'antica Svizzera. » — « Tu li porti con te. » Queste poche parole non sono esse un ritratto?

L'individualismo non concede a Schiller di comprendere la vita in tutto il suo significato: vi è l'uomo, ma appena è qualche vestigio di quell'azione misteriosa ed invisibile che chiamasi Fato. Vi è una specie di fatalismo ch' io direi umano; nascere in tal luogo ed in tal tempo, ricevere tale educazione, vivere accanto a tali uomini, ecco condizioni fatali che traggono seco l'avvenire di un uomo; un grande colpevole non è talora che un grande infelice. « Un'azione malvagia, dice Massimiano, ne trae seco un'altra, alla quale è legata da una stretta catena. Ma come noi che non siamo colpevoli, come siamo stati noi tratti in questo cerchio di calamitá e di delitti? Perché le colpe e gl' intrighi dei nostri padri ci avvincono come nodi di serpi? » — « Io ho sovente udito, dice Beatrice, parlar con orrore di quest'odio mortale de' due fratelli, ed ora uno spaventevole destino gitta me infelice, me derelitta nel turbine di quest'odio, di questa fatalitá. » Nei *Masnadieri* per queste condizioni fatali

Carlo Moor, nato per essere un Bruto, diviene un Catilina, secondo l'espressione da scuola del giovine Schiller. Questa sorta di fatalismo è stata da lui rappresentata con molta veritá, e costituisce ciò che ci ha di vero e di profondo nel concetto dei *Masnadieri*. Vi è un'altra maniera di fatalismo che chiamiamo il caso. Ecco un giovane. La sua vita non è stata che un sogno! Sognava gloria e grandezza, e quando ei giá si rivela a sé stesso; quando nell'ammirazione de' suoi amici ei pregusta la gloria, ed osa credere al suo avvenire; quando, idolo de' suoi compagni, ei può dir loro senza farli sorridere: — nella mia anima vi è qualche cosa, io mi sento nato immortale —, una mano mercenaria va a colpir lui tra mille, ed il suo nome sará dimenticato per sempre! * Simile destino fu di Desaix, di Andrea Chénier: una palla coglie il guerriero, quando l' immagine della gloria gli sorride dinanzi, e la mannaia interrompe il canto malinconico all' infortunato poeta. Ma il caso non ha potere alcuno sull'ordine delle cose, e se può affrettare o indugiare, non può a lungo contendere con la natura di una situazione. « Che importa, esclama agli ateniesi Demostene, che Filippo sia morto? Voi ne fareste sorgere un altro. » Il popolo romano chiamato a libertá non sa esprimere a Bruto la sua gratitudine, se non col grido servile: — facciamolo Cesare. — Roma ed Atene erano giá serve: caso o uomo non vi potea piú niente. Il caso in Schiller è mostrato sotto quest'ultimo aspetto. La cagione apparente della morte di Wallenstein è il caso. « Oh perché gli ho io aperto questa fortezza! » dice dolorosamente il dabbene Gordon. Ecco la risposta di Buttler: « Non è il luogo, è il destino che cagiona la sua morte ». Ma Buttler medesimo s' illude. Traditore e assassino, con quei sofismi onde il reo cerca sottrarsi al rimprovero della sua coscienza, ei si fa un istrumento del Fato per nobilitare a' suoi occhi il suo fallo. Guglielmo Tell passa per caso dinanzi al cappello di Gessler: il caso ha affrettato, il caso potea ritardare ancora alcun poco il nobile riscatto; ma dopo di aver

* Alludevo a Luigi Lavista, ucciso dagli Svizzeri il 15 maggio.

conosciuto quegli uomini noi sentiamo che non è dato al caso né a forza alcuna di togliere la libertá a chi n'è degno. Ecco il significato che Schiller ha dato al caso: ultima forma che serba il destino ancora nella tragedia francese. Nella *Sposa di Messina* e nella *Vergine d'Orléans*, Schiller ha tentato di rappresentare quella forza arcana che soprastá alle cose umane: glielo consentiva lo scetticismo de' tempi? Bene egli vi si adopera con alta possanza di fantasia: ma lo stesso abbagliante splendore de' colori e delle immagini ben mostra che la veritá non vi è sotto. La fede è ingenua, la veritá è semplice: ella richiede il candore di un fanciullo, ella risplende di una luce sua propria, le basta annunziarsi, perché tutti le s' inginocchino innanzi. Gl' iddii di Virgilio sono dipinti con maggior finezza di gusto che gli dei di Omero: ma essi non sono piú dei. In questi due drammi l' interesse è tutto nell'uomo. Non è il destino, è la straziante dipintura degli affetti con tanta altezza lirica rappresentati, che ci commove e c' innalza ad un tempo nella *Sposa di Messina*. Non è il soprannaturale che ci rende sí commovente Giovanna; e, per dire pure alcuna cosa dell'astrologia nel *Wallenstein*, cosí angusta di proporzioni, cosí povera d' impressioni, non è ella al certo, che dá un sí profondo significato a quella trilogia. Pure in questi tentativi si può scorgere quasi un passaggio al dramma de' nostri tempi.

L'Uomo non ci basta piú: lo scetticismo ci rode e ci umilia. I principii che fecero palpitare i nostri padri giacciono vano suono, e si prostituiscono e mercanteggiano: la scienza è separata dalla vita. Il pensiero, la parola e l'azione sono quasi una triade dell'anima, tre forme della sua unitá: e la sua unitá è distrutta, e la sua armonia è spenta: il pensiero non è piú la parola, la parola non è piú l'azione. Oh! noi abbiamo bisogno di fede che tolga l'ariditá al nostro cuore, il vacuo alla nostra ragione, l' ipocrisia ai nostri atti. E giá l'enigma comincia a rivelarsi: il Fato antico ritorna, ma egli non è piú cieco: la greca benda gli è caduta dagli occhi: ai misteri eleusini succede la *Scienza Nuova*, al Destino la Provvidenza. I contrari si toccano:

so bene che alcuni da un estremo individualismo vorrebbero condurci ad un fatalismo estremo. L' individuo è tutto, l' individuo è niente. Pur troppo è questa la storia dell'umano pensiero: percorsa la prima metá di un cerchio, ei dee farsi da capo e percorrer l'altra metá prima di giungere al centro, dove maravigliato si accorge che quei due giri opposti sono parti del medesimo circolo. L' individuo è niente! Ma senza la umana libertá, non che il dramma, la poesia è distrutta: e giá questa scuola dottrinaria comincia a produrre i suoi mali frutti, e se dee lungamente regnare, ben temo che non giunga a prostrare affatto quel po' di vigore ch' è ancora rimasto ne' nostri mezzi caratteri e nelle nostre mezze passioni. Il Fato è onnipossente sul corso generale delle cose umane; ma egli ha lasciato in mano dell' individuo il suo destino. — La vita è il bivio innanzi ad Ercole: uomo, tu sei libero, tu puoi scegliere: tu puoi argomentarti a tua posta, e incrudelire, e iscellerare, mutando abito senza mutar cuore, ipocrita quando tremi, violento quando calpesti; vogli o non vogli, l'Umanità non ti bada, e segue serena il suo corso —. Ivi è il significato del dramma. Prima mistero, poi uomo, ora è idea. Né intendo che, come per ritrarre meglio il cuore umano si è caduto da alcuni in un rettorico sentimentalismo, si cada ora in un rettorico filosofismo. L' idea non è pensiero, né la poesia è ragione cantata, come piacque definirla ad un poeta moderno: l' idea è ad un tempo necessitá e libertá, ragione e passione: e la sua forma perfetta nel dramma è l'azione. Date moto a diversi istrumenti, e da quei vari e contrari suoni nasce un suono unico, divina armonia. Tale è la vita: interessi, passioni, credenze, caratteri, accidenti, credulitá di plebe, fanatismo di classi, entusiasmo di giovani, e illusioni generose e disinganni amari, e stolte speranze e disperazioni piú stolte, e creduti trionfi e credute sconfitte: ed al di sopra di questa scena mobile l' immagine calma e serena dell'umano destino. Tale è la vita; e dal contrasto di questi cozzanti elementi, giunta la pienezza de' tempi, nasce l'armonia e l'accordo. Ma la mia temeritá comincia a divenir pedantesca: io pretendo mostrar la via all' ispira-

zione. Adorerò nel mio cuore l' immagine santa che vi sta scolpita, e rinchiuso in me stesso vi troverò quel conforto che non può darmi il mondo.

Castel dell'Ovo, giugno 1850 [ma Cosenza, marzo-giugno 1850. Prefazione alle *Opere Drammatiche* di F. Schiller, tradotte da Andrea Maffei, Napoli, Fibreno, 1850, e con la stessa data, Firenze, Le Monnier.]

[3]

« BEATRICE CENCI »

Storia del secolo xvi, di F. D. Guerrazzi.

Beatrice Cenci è un nome che si pronunzia con voce sommessa e con un certo involontario raccapriccio; il Guerrazzi vuole che quind' innanzi si pronunzii con amore ed ammirazione. A conseguir questo effetto ci sono due vie: o confessare il parricidio appostole e giustificarlo, o negarlo ricisamente. Il Guerrazzi si attiene all'una e all'altra. Conceduto che la confessione di Beatrice sia veridica, egli dimostra nella splendida difesa che pone in bocca all'avvocato Farinaccio la legittimitá del suo parricidio. Ma questa non è che una ipotesi, non avendo egli osato di rappresentare come fatto quello che ha saputo sì ben difendere come principio. Scostandosi con molto senno dal Shelley e dalla credenza volgare, e vagheggiando Beatrice come « un angiolo di martirio », non gli è dato il cuore di farcela comparire dinanzi bruttata del sangue paterno, e non solo nel suo racconto ella non è parricida, anzi salva al padre due volte la vita. Il Shelley, secondo il vezzo degli ultimi tempi, ha cercato l'effetto estetico nell'orrore, e la legittimitá del parricidio, che nel racconto italiano rimane una tesi, un principio scientifico, è il concetto intimo del suo lavoro. Il Guerrazzi, scagionando Beatrice del fatto ed alterando una circostanza di tanto momento, ha rimosso una gravissima difficoltá non potuta vincere dallo scrittore inglese. E come si fa a rendere, non dico amabile, ma solo

almeno tollerabile una parricida? Dimostratemi pure che qui non ci è colpa, ma sventura: vi sono certe colpe che voi non mi potete rappresentare, vi sono certe sventure che fanno tremar la penna in mano all'artista. Il Guerrazzi lo ha compreso, e non potendo risolvere il nodo, lo ha tagliato addirittura. E però il fondo prosaico del suo lavoro non è una quistione di principii, ma una indagine storica. Ha egli posto fuor d'ogni dubbio l' innocenza di Beatrice? Quale è il valore storico di questo racconto? Ha egli con gravi ragioni alla mano indotta in noi una persuasione contraria alla opinione comune, come si è studiato di fare il Manzoni per rispetto al Carmagnola? A dirla schietta, il suo libro, come investigazione storica non ci pare di alcuna importanza. Anzi quello stesso cumulo di circostanze straordinarie e romanzesche ch'egli inventa a discolpar Beatrice, partorisce l'effetto contrario, inducendo in sospetto, e facendo intravedere sotto la veste del narratore un avvocato. Ma che monta? Un romanzo storico è principalmente un lavoro d'arte, e l'arte non è né filosofia né storia. Se le credenze del Byron, del Goethe, del Leopardi sieno vere o false, se i personaggi del Tasso sieno conformi ai tempi delle Crociate, sono quistioni di grande importanza scientifica e storica, ma estrinseche all'arte. La verità storica è l'esistere materiale de' fatti o delle cause che li producono, fatti anch'esse; la verità poetica è l'esistere materiale lavorato e trasfigurato dalla fantasia. Ermengarda e Lucia son caratteri del tempo loro? Pier delle Vigne fu innocente? E il Carmagnola? E Beatrice Cenci? Fu colpevole Bonifacio VIII? Fu viltà il rifiuto di Celestino? Il Clemente del Guerrazzi è il Clemente della storia? Il suo Luciani è il giudice del decimosesto secolo? Disputate pur quanto volete, o storici, ma la vostra risposta, quale ella si sia, niente scema o aggiugne al pregio intrinseco di un lavoro artistico. Al poeta si dee domandare: — Hai tu saputo spirare ne' tuoi personaggi il soffio della vita? Tu non hai saputo cogliere lo spirito del tempo che hai preso a rappresentare; tu hai commesso il tale errore storico, il tale anacronismo; tu metti il mare in Boemia, e mi parli di artiglieria ai tempi di Adamo; ma non importa: hai tu, fallendo alla storia,

saputo adempiere le condizioni dell'arte? Sai tu creare? I tipi che tu vagheggi, sai tu vestirli di carne e dar loro moto e vita? E se sí, tu sei un genio ed il tuo lavoro è immortale. — Noi dunque non diremo al Guerrazzi: — Esatto compilatore di tutto ciò che è fatto e circostanza, tu non hai saputo cogliere la vita intima di quel tempo; — ma gli diremo: — Vi è almeno una vita intima qualunque nelle tue concezioni? Beatrice Cenci non è una donna del Cinquecento, ma è almeno una donna viva, o un'astrazione, un accozzamento meccanico di diversi elementi? — La quistione va posta a questo modo, chi voglia giudicare di un'opera d'arte.

Consideriamo dapprima la natura estetica dell'argomento. In che è posto il nodo, la situazione, la sostanza del fatto? Nel-l'innaturale amore di un padre verso la sua figliuola e nella invitta resistenza di questa. Il romanzo esser deve adunque la storia psicologica di questa bestiale concupiscenza, come si fa la storia di Werther o di Lovelace. L'origine di questo turpe ardore, le nuove cagioni che lo alimentano, le resistenze che lo irritano, le occasioni che lo allettano, ed i perversi disegni, le seduzioni, le insidie, le violenze, da ultimo la catastrofe; ecco il fondamento sul quale dee riposare l' intrico della favola, ed il suo ordine esterno. Né basta che queste cose mi siano rappresentate, ma ci bisogna che ciò si faccia con tutte le gradazioni. Nel dramma si può scegliere un punto determinato; il romanzo deve abbracciare tutta la serie, in tutto il minuto della sua successione, essendo la vita e la veritá del romanzo riposta in quel segreto divenire, per il quale vediamo procedere e mutarsi uomini e cose senza che quasi ce ne accorgiamo: nel che sono mirabili lo Scott, il Manzoni ed il Goethe. Si può egli questo nel racconto che abbiamo alle mani? Vi è scrittore tanto ardito, che addentri e fermi lo sguardo in quella fogna? Quando i fatti hanno a lor fondamento l' innaturale e il bestiale, l'effetto estetico che vi potete prometter da quelli, dee esser tutto negativo. Essi sono poesia, non perché noi vi ci affisiamo con quell'estatico abbandono, col quale contempliamo ciò ch' è bello; ma perché ci sentiamo costretti a divertirne lo sguardo, a protendere le braccia

quasi in atto di allontanarli, ed a gridar: — Che orrore! — È un'altra specie di poesia, ma è poesia: è il sentimento del bello che spunta dalla sua negazione. Ma, per riuscire a questo, lo scrittore deve con fuggevole mano disegnare il turpe fantasma, di modo che al primo guardarlo l'occhio ne rifugga spaventato senza virtú di tornarvi sopra, e si generi in noi quella impressione istantanea ch'è detta « il sublime dell'orrore ». Se per contrario lo scrittore vi si arresti su, e vi si delizii e vi ci stia come a suo grand'agio, noi ci dimestichiamo con quelle immagini, il sublime e l'orrore vengon meno, e non rimane che un prosaico disgusto. Ond'è che di tali situazioni voi potete ben farne una storia, gli antecedenti di un romanzo o di un dramma, com'è il delitto di Edipo, un episodio rapido alla maniera di Dante, un tratto fuggitivo che lasci intravveder tutto l'altro alla fantasia atterrita, ma voi non potete farne un romanzo. E che situazione da romanzo è mai quella, che non si può dispiegare in tutta la sua ricchezza, che v' impaccia ad ogni passo, ed a cui non potete alzare tutto il velo che la ricopre? Una delle più sublimi scene del teatro greco è il lungo grido d'orrore, che manda fuori Edipo con la natura e con gli spettatori, quando si fa manifesto il suo inconscio delitto. Ma che sarebbe stato, se Sofocle avesse voluto far soggetto di tragedia le incestuose nozze? Quando si conosce il segreto obbietto della fatale passione di Mirra, la donzella muore, ed il sipario cala. Fatemi dunque un romanzo dell'amore di un padre verso la figlia! Ma che dico amore? è una bestiale libidine suscitatasi nelle vecchie carni, senza che il disgusto sia pur temperato da quella profonda pietá che desta sempre la vera passione. Che è dunque avvenuto? Il Guerrazzi, comecché audacissimo e vago del mostruoso, non ha osato di guardar per entro alle riposte latebre di questa situazione e seguirla nel suo naturale procedimento; e cammina a sbalzi, omettendo per via tutte le gradazioni, e i chiaroscuri, e le mezze tinte, senza di cui non vi è l'evidenza e la pienezza della vita. Il fatto principale del racconto vi comparisce qua e lá, a grandi distanze, con circostanze estreme, di cui vediamo d' improvviso la punta senza conoscer la linea che vi ha con-

dotto. Quando al veder la figliuola puntargli la spada sul petto, il padre se ne accende di voglia, egli concepisce tale disegno, che « il Demonio, se si fosse affacciato a vedere lo inferno della sua anima, avrebbe volto altrove impaurito la faccia ». E conchiude: « E tu pure piegherai, o ti stritolerò ad un punto anima ed ossa ». Il romanzo non può e non deve essere altro che il vario svolgersi di questo disegno e le collisioni e l' intreccio e l'ultima fine a cui mena. Oibò! L'autore non se ne ricorda in tutto il romanzo che tre volte solamente, e gli spazii di mezzo riempie di fatti accessorii; né poteva essere altrimenti, ché, non osando di svolgere il fatto principale in tutta la sua ricchezza interiore, non rimanevagli altro partito che divertire a dritta ed a manca in accidenti secondarii. Ed è da questi accidenti che scoppia tutte e tre le volte il fatto principale senza che vi sia sentore di alcun disegno preconcetto. Onde nasce quel non so che di scucito che si sente nell'orditura del racconto, non si sapendo bene dove si va e a che si tende, insino a che dopo la morte del conte la situazione si raddrizza, e Beatrice posta sul piedistallo attira a sé tutti gli sguardi.

La situazione è qui dunque inestetica, ovvero incapace di rappresentazione, implicata e ravvolta entro di sé, costretto com'è l'autore di mostrare i nudi fatti esteriori, senza che gli dia l'animo di rivelare i sentimenti e i pensieri, che sono i motivi interni di quelli. A questo difetto di subbiettivitá che nasce dalla natura dell'argomento, si debbono aggiugnere i difetti proprii dell'autore. Il Guerrazzi non ha un ingegno artistico. Osservatore superficiale, acuto senza esser profondo, a lui manca il senso pratico, il senso del reale, cosí egregio nel Manzoni. Egli non vede le cose, che nella loro materiale apparenza; e, quando vuole innalzarsi all'ideale, riesce nel mostruoso, cumulando sul capo di un solo personaggio diverse qualitá superlative piuttosto accozzate, che fuse insieme. Quindi i suoi personaggi principali sono veri mostri nel senso latino della parola, come Beatrice e Francesco Cenci, e Luciani e Clemente, concezioni fredde ed astratte, costruzioni artificiose, che di rado hanno in sé alcun contrasto, alcun chiaroscuro. Questo difetto di spontaneitá e di

movimento si sente pure ne' personaggi secondari, tutti di un pezzo, fatture grossolane e meccaniche, parto della riflessione anzi che del sentimento. Che stupendi caratteri avrebbero potuto essere Virgilio e Lucrezia e Giacomo e Luisa e Guerra e Marzio e Alessandro e sopratutto Virginia! Essi sono egregiamente concepiti: ma il concepire è poca cosa nell'arte e la rappresentazione è il tutto. Che un carattere debba essere cosi o cosí, è uffizio del critico, ma il farlo cosí o cosí è proprio del poeta. Scegliamo ad esempio uno de' personaggi, intorno a cui il Guerrazzi si è piú travagliato, Francesco Cenci; noi potremo agevolmente scorgere da quest'uno la sua maniera di concepire e rappresentare. Francesco Cenci ha in sé del sangue latino; è una tempera d'uomo straordinaria. Dotato di una forte volontá, d' ingegno vivace, di varia erudizione e dottrina, e vago di fare impressione sugli uomini, ei si rivolge dapprima al bene. Ma i tempi pessimi ne lo ritraggono, e dirizzando verso il male le forze del suo animo, sparge tutto intorno la fama ed il terrore di sé. Ne' vecchi anni anche di questo vien sazio, e tu lo vedi ir cercando nel delitto un raffinamento che vellichi il suo senso ottuso. Egli misfá senza violenza, senza passione, per consuetudine, per libidine, per passatempo di gran signore annoiato, e si frega le mani e si dimena all' impazzata, allorché gli vien fatta alcuna cosa non dico di cattivo, ma di piccante, di straordinario: lo diresti l'artista del male. Questo carattere è mirabilmente poetico, quando tu me lo comprendi nella sua totalitá, e vi trovi tanta ricchezza di situazioni, tanta profonditá ne' passaggi e nelle gradazioni che puoi facilmente alzarlo all'altezza di un esemplare, dal quale traluca una delle facce della vita umana. E poetico è ancora questo carattere, allorché tu me lo cogli nell' istante del passaggio, quando il Cenci sdrucciola la prima volta nel male, disgustato e ristucco del bene, situazione maravigliosamente bella, o quando fa del male un'arte e lo conduce sino alla stravaganza del grottesco. Ma quanto è di poesia in questo carattere è giá passato: e noi ci abbattiamo in Francesco Cenci, proprio allora che è divenuto affatto prosaico. Quando lo vediamo, entrato appena in iscena, sciorinar bestem-

mie, non sappiamo se piú stolte o piú turpi, noi ci domandiamo trasecolati di dove ècci piovuto quest'uomo; e ci sentiamo talora tentati a crederlo fuori di cervello e fuggito dall'ospedale de' pazzi. Francesco Cenci ci comparisce dinanzi quando la sua malvagitá è scompagnata di ogni grandezza, di ogni passione, di ogni rimorso; quando non è piú in lui, né fuori di lui alcun contrasto che dia rilievo a ciò che è in lui grande. Le sue geste sono: incrudelire nella famiglia, far cadere in qualche trabocchello alcun malandrino, seminar zizzanie e scandali, tendere insidie ed ordire intrighi; Francesco Moor a petto a lui è un eroe. Ricchissimo, potentissimo, circondato di satelliti, non è mai che alcuno si attenti di farli contrasto; ed a vederlo braveggiare ad ogni tratto e lanciar grandi frasi, ti par proprio un sozzo vecchio corrotto e depravato che si diletti di spaventar la sua donna con racconti incredibili di quotidiane libidini. Un assassino ha pure la sua poesia, quando si gitta disperatamente a morire tra le armi soldatesche; a lui manca pur questa volgare grandezza. Uno scellerato è tollerabile in un lavoro artistico, quando ci desti per alcun suo lato un'ammirazione mista di terrore; e possiamo recarne ad esempio Riccardo III, Jago, Egisto, Macbeth, Filippo, il Corsaro di Byron. Che cosa ammireremmo in Francesco Cenci? Forse le sue vanterie? o la sua pedanteria? o le sue bestemmie? o l'astuzia? Forse l'aver bene avviato un ratto? o l'aver fatto morir un pover'uomo arso vivo? e messo male tra marito e moglie? e fatto cascar nella rete Olimpio? e adescato al male un semplice prete? Scendiamo ad un particolare. Il Cenci vuol sedurre la figliuola, pervertendo in lei ogni senso morale. Ciascuno ricorda la mirabile scena di Alfieri, nella quale Egisto induce al delitto Clitennestra: Egisto per profonda conoscenza del cuore umano e per satanica malizia ci si mostra emulo di Jago. Ma il Cenci è un seduttore assai novizio nel mestiere. Egli confida tanto nella sua eloquenza, che non reputa necessario di dare alla figlia lezioni quotidiane. Spia il momento opportuno. Ed in chiesa, con avanti la bara del figliuolo ucciso da lui, quando Beatrice, accusandolo altamente, chiama sul suo capo la vendetta di Dio, momento opportunis-

simo come vedete, il Cenci dopo aver fatto il gradasso con un Cristo di legno, recita alla figliuola attonita una filastrocca di bestemmie in forma di sentenze, che sembrano appiccate insieme ed imparate a memoria; e, quando crede di aver fatto impressione, compie una predica filosofica con alcune dolcezze arcadiche: « Beatrice, te sola amo... tu sei lo splendore della mia vita... te... » e senz'altre cerimonie le si accosta per abbracciarla. Ma che vuole questo vecchio pazzo? Crede egli che le sue parole possano altro, che crescer l'orrore e lo schifo e il puzzo che gitta di sé? Beatrice dá indietro inorridita; pure il vecchio non cede, e si riserba una seconda predica per un'altra volta; infino a che per disperato ama meglio a fare con Beatrice dormente. Ma mi pento di aver potuto parlar ridendo di queste infamie, colpa del Guerrazzi che ha saputo ornarle di ridicolo. E in veritá il conte Cenci desterebbe il riso, se non destasse un supremo disgusto.

Nondimeno in questo carattere, cosí com' è concepito, vi è pure un lato di altissima poesia. È un uomo che si pone al di sopra dell'umanitá, che si getta sotto a' piedi tutto ciò che è piú venerato, che ha innalzato la sua malvagitá a sapienza filosofica, che dalla sua altezza di scellerato guarda con compassione e disprezzo, dal Papa in giú, tutto il genere umano; le sue parole sono scherni, il suo riso satanico. Certo qui vi è tutta la grandezza, tutta la veritá del Mefistofele: il Don Giovanni è un frammento di questo carattere. Ma ecco la differenza. Il Don Giovanni è un tipo immortale che ha un profondo significato nell'arte moderna, uscito com'è tutto vivo dall'intimo stesso della societá. Il conte Cenci è una concezione abortita per manco di calore, è una idea che non giunge mai ad incorporarsi, una idea nobile e profonda che trapela qua e lá disotto alla rappresentazione tutta rimpiccinita e goffa e plebea. Lo scherno del Cenci è triviale, grossolano, senza significato, puro sfogo di bile; laddove lo scherno del Mefistofele coglie sempre nel vivo alcun lato della vita. L' ironia dell'uno procede troppo alla svelata, pende spesso nel declamatorio, si continua tropp'oltre, ed è frastagliata di bestemmie e d' invettive che troncano il

riso; l' ironia dell'altro è leggera e quasi sfumata nella forma, ma cosí seria ed incisiva nel suo significato, che ti fa crollare il capo e meditare. Quello che manca al Guerrazzi non è tanto la concezione quanto la rappresentazione. Egli non ha l' intuizione immediata e diretta del fantasma, e non vi si affisa e non se ne innamora; di rado lo coglie mobile e vivo, di rado la metafora scintilla spontanea dal di dentro della visione poetica. Onde, in luogo della schietta e limpida esposizione omerica, tu lo vedi correr di cosa in cosa, cercar rapporti lontani, ed uscir fuori con comparazioni e metafore sbrigliate e strane, che sorprendono senza illuminare. Niente di natio e di semplice; il Guerrazzi è come un parassito sazio e di cattivo gusto, a cui il cibo non sa piú, se non sopraccarico di spezie e di aromi che diletichino il suo palato; le cose piú comuni e volgari egli studiasi di esprimerle in forma inconsueta e peregrina: mostri sono le sue concezioni, mostro il suo stile. La sua mente è sí mobile, che talora gli avviene di dimenticarsi affatto del fantasma e di correr dietro all'altra cosa cui lo rassomiglia. Ecco in che modo descrive il tramonto del sole. « Le vette de' campanili, le cime de' monti, le nuvole lontane pareva si affaticassero a ritenere un palpito di raggio, in quella guisa stessa che i cari parenti da balcone da loggia o da colle sventolano al pellegrino che si allontana un panno bianco, finché la sua forma non si confonda colla bruma della sera... Oh Dio! Egli è presso a sparire; gli occhi della madre, offuscati dalle lagrime, non lo distinguono piú; ella se le asciuga col velo per rimirarlo ancora; adesso ella li tende piú alacri che mai... ahimè! il suo figliuolo è sparito — quando lo rivedrá? » Voi vedete che il Guerrazzi preso da improvvisa tenerezza tien dietro con l'occhio al pellegrino, ed ha dimenticato quel povero raggio, il « palpito » di quel povero raggio. Il vero poeta è signoreggiato dai fantasmi ch'egli evoca e vive nel mondo della sua fantasia; ma il nostro scrittore distratto ed indocile non ci sa stare, e sembra un uomo preoccupato, il cui orecchio riceve i rumori vaghi delle voci intorno, ma il cui animo è altrove. Il racconto non gli pare altra cosa che una bella occasione per cacciar fuori tutto quello che gli brulica nel cer-

vello, per disfogar la sua bile, per mettere su le sue opinioni con un'aria tra il predicatore ed il satirico. Dee egli dire ch'è sera? ed eccoti un'elegia sulla morte delle umane cose, e poi un saluto alla Luna, e, per giunta, un pezzo di storia romana ed un bisticcio sulla cittá eterna. Ti deve dire che Luisa amò Giacomo, perché lo sapeva fuor di misura infelice? E vien fuori una dissertazione sulle qualitá della donna, sul culto di Maria, sulle corti d'amore. Dev'egli descriverti la bellezza di Beatrice? Aspettati un discorso sulla bellezza e sull'amore. Le quali digressioni sono spesso nel fondo vuote generalitá e luoghi comuni, alla cui volgaritá fa un grottesco contrasto la pompa delle frasi ed il lusso delle metafore. E perché il Guerrazzi non sa vivere in mezzo al concreto, e sente il bisogno di uscirne e di correr subito al generale ed all'astratto, tal che innanzi ad una bella ti ragiona di bellezza, innanzi ad una donna generosa ti parla delle virtú del sacrificio, e se vede il Tevere ti fa un compendio di storia romana? Perché egli non sa obliarsi nelle creature della sua fantasia, non le ama, non si prostende innanzi a loro, come il pittore innanzi al San Girolamo da lui dipinto: e non si sente turbato al loro cospetto di quel misterioso e sacro turbamento, che dicesi «estro». In luogo di dire alla sua creatura: — Sorgi e cammina: — lasciandole tutta la sua libertá di persona, e contentandosi di accompagnarla con l'occhio e di scrivere quello che vede, l'autore dice: — Tu sei la mia fattura; tu mi appartieni; — e la tiene perpetuamente in tutela, intromettendosi ne' suoi movimenti e mescolando sé nel suo linguaggio e nelle sue passioni, sicché all'udire Beatrice inveire contro la Lupa, e difendersi con tutti i luoghi topici del verisimile e degli aggiunti, per poco non diresti che ti sta innanzi lo stesso avvocato Guerrazzi in gonna. Le sue creature non sono per lui, come pel Tasso, persone vive, che egli vede, a cui parla, ma vane ombre che egli fa e disfá, balocchi e trastulli, che in un momento di buon umore dispone cosí o cosí insino a che ristucco del giuoco te li pianta lá, e fantastica e declama tutto solo per ritornar al giuoco e per ismettere un'altra volta. Questo continuo va e vieni, che nell'Ariosto ha un profondo significato e che i moderni chia-

mano « umore », a cui mira talora il Guerrazzi con palese ambizione, senza pervenirvi giammai, non è in lui altro che levitá di fantasia, potenza creativa in difetto. Di rado egli vede il fantasma in sé stesso, nella purezza de' suoi lineamenti, nella sua semplice veritá, ma spesso va a cercarlo in altri obbietti anch'essi vaghi e confusi. Né mi fa maraviglia ch'egli abbia avuto ammiratori del suo ingegno, ma non discepoli: non ci essendo cosa che repugni tanto all'arte moderna, quanto questo spesseggiare rettorico di tropi e di figure. Noi non abbiamo piú un mondo poetico: le antiche favole sono ite via: Giunone, Cupido, Minerva non sono piú termini di paragone: il paradiso, gli angioli, il sole, la luna, le stelle sono materia rettorica vieta ed esausta! i fiori, i mari, i monti, le valli, gli uccelli, le fonti sono state percorse in ogni verso; prosopopee, personificazioni, invocazioni, allegorie, sono freddi artifizi, che non destano piú illusione; il nostro universo poetico è un vecchio repertorio di pensieri e di frasi, dove tutto è oramai trito e ripetuto a sazietá e perciò senza effetto. Fra la natura e il poeta s'era messo di mezzo tutto questo frasario tradizionale che non ha piú senso, tutta intera una serie d' immagini e di comparazioni di seconda mano; e la poesia moderna è risorta, quando ha osato di scuotere da sé tutto questo linguaggio di consuetudine e porsi in libera e diretta comunicazione con la natura. Veduta la natura da presso, come la vede il fanciullo ed il popolo, noi abbiamo riacquistata la freschezza della prima impressione, e le nostre immagini son tornate giovani e schiette. Alle perifrasi abbiamo sostituito i vocaboli propri, all'eleganza l'evidenza, alla cantilena l'armonia, alle comparazioni la rappresentazione, all'artificiato il naturale: leggete il Leopardi ed il Manzoni, maestri di semplicitá e di veritá. Ma il Guerrazzi ha voluto metter mano in questo vecchio repertorio: e che ci ha trovato? Quelle immagini erano prima comparse nella candida semplicitá della prima impressione: i poeti posteriori le ripulirono, le ornarono, le illeggiadrirono; poi vi si aggiunse il belletto, si raffinarono, si esagerarono. Che ha fatto il Guerrazzi? Ha aggiunto il falso al falso, il liscio al belletto; esagera la metafora e te la conduce fino alla

piú prosaica realtá: onde il raffinato, l'acuto, l'eccessivo, il *mirabile monstrum* del suo stile, con che ei s' industria di dare novitá al vieto e splendore alla ruggine. Prendiamo ad esempio la descrizione ch'ei fa della bellezza di Beatrice. « Bellezza divina », « angelica », « celeste » sono ormai luoghi comuni; il Guerrazzi s' ingegna di trovar qualcosa di nuovo; e che trova? « Era bella come il pensiero di Dio, quando mosse innamorato a creare la madre de' viventi; — era cara quanto i suoi ricordi. » Che cosa vedea l'autore quando scrivea cosí? Egli non vedea nulla, né Beatrice, né « il pensiero di Dio ». E noi non vediamo nulla. Ci sta dinanzi un'astrazione filosofica, anzi che una visione poetica. Egli ha diviso da Dio il suo pensiero e ne ha fatto un essere; rimane a dargli una faccia. Noi immaginiamo piú o meno il Cristo, lo Spirito Santo, il Padre eterno; chi mai ha immaginato il « pensiero di Dio »? « Cara quanto i suoi ricordi »; che cosa sono « i ricordi » del « pensiero di Dio » o della « madre de' viventi »? Gli antichi aveano legioni d' iddii e di dee per dare un' immagine ideale della bellezza, ciascuno con la sua faccia, co' suoi attributi, con la sua storia; noi abbiamo l'angelo e Dio, e il paradiso e il cielo e il sole; ma tutto questo è rancio pel Guerrazzi, ed ei mi trova « il pensiero di Dio »; il qual raffinamento di stile voi non potete cansare, quando vi ostinate a rimanere in un mondo poetico inaridito. Cosí la bocca sinora si è rassomigliata alla rosa, il fiore prediletto de' poeti, e « rosee guance », « labbra rosate » sono modi scesi omai fino nelle conversazioni volgari. Come si fa dunque? Rappresentatemi il fantasma come lo vedete con la vostra fantasia, o descrivetemi l' impressione che produce sopra di voi: in questa guisa voi canserete sempre il vieto ed il comune. Ma no. Il Guerrazzi vuol farmi assolutamente un paragone, e rassomiglia la bocca non piú alla rosa, ma « ad un fiore testé colto in paradiso, tutto fragrante di divinitá »! Che cosa è egli questo fiore? E noi rispondiamo: — Deve essere qualche cosa di bellissimo: — ora il « deve essere » è un semplice giudizio della mente, che non ha in sé niente di estetico. Il fiore di paradiso non è, come la rosa, un obbietto determinato e chiaro, ma un non so che; e se giun-

giamo a dargli una figura, egli è perché lo supponiamo simile alla bocca e gli diamo quella forma e quel colore. Allorché noi facciamo un paragone, vogliamo che il secondo termine ci aiuti a immaginare il primo; ma qui la comparazione è a rovescio, ed il primo termine ci dá una immagine del secondo. Ma eccotene un'altra. I poeti hanno finora considerato il riso come l'espressione spirituale ed ideale della bocca; ma ciò è troppo volgare, ed il Guerrazzi attribuisce quest'uffizio « alla fragranza » della bocca, la quale diffondendosi intorno alla persona, fa reputarla non terrena creatura: cosí da oggi innanzi consulteremo non piú i nostri occhi, ma i nostri nasi. Ma questa poi è novissima. La Beatrice ha sul mento la fossetta, e sapete voi perché? Perché « l'Amore con le mani di rosa... appoggiandole il dito sul mento per contemplare la sua gentile fattura, le lasciò la fossetta; — segno veramente d'amore ». Ecco il dio Amore ritornato in iscena dopo lungo esilio con le mani di rosa e col dito sul mento delle fanciulle! Il Guerrazzi è grande fabbricatore di nuovi dii; né vi è quasi descrizione che non vi si senta « la fragranza » di qualche ignota divinitá! « La Preghiera... potrebbe ben riposare su quella fronte per librarsi quinci piú pura verso il trono di Dio. La Sventura meno audace di Cupido, batte le ale intorno alla fronte, ma le vien meno lo ardimento per lasciarvi sopra una traccia inamabile, e passa oltre. » Che la Sventura batta le ale intorno alla fronte è una forma di dire poco semplice e castigata, pure vi è entro alcuna ombra di veritá quanto all'impressione; ma che, per tema di guastare quella bella fronte, ella si arresti e passi oltre, è una pura sottigliezza, un puro giuoco di spirito, che non chiude in sé alcuna veritá né d' immagine né di sentimento, e mi ricorda quella famosa quartina tanto e cosí a sproposito ammirata nelle nostre scuole:

Qui giace Eugenio, il folgore di Marte
Che le schiere ottoman' vinse e conquise:
Temè di lui la morte; usò quest'arte:
Pria l' immerse nel sonno e poi l'uccise.

Ma ecco un'altra novitá! Finora gli occhi sono stati chiamati le « finestre dell'anima »; e quando altri ti guarda fiso e tu ti senti poco pura la coscienza, i tuoi occhi involontariamente s'abbassano e vanno scappando qua e lá, come dice ammirabilmente il Manzoni; ma quindi innanzi non sará piú l'occhio che tradirá i nostri segreti, ma il petto; e noi, quando altri ci guarda, ci porteremo frettolosi le mani al petto per tema che l'occhio non passi oltre la carne e giunga diritto al cuore. Tale è almeno l'effetto magico che produce l'occhio acuto e splendido di Beatrice, quando considera cosa o persona. « Allora chiunque le stava davanti, se non si sentiva innocentissimo di cuore, portava frettoloso la mano al petto, dubitando che lo involucro della carne non bastasse a celarle i pensieri riposti della colpa. » « Gl' innocentissimi » poi lacrimavano di tenerezza! — È riuscito almeno il Guerrazzi a farci dimenticare il vecchio repertorio? In tanto fracasso di metafore trovi poi luoghi comuni da disgradarne le esercitazioni rettoriche delle scuole. La quasi « parentela » che è tra il cielo e l'occhio di Beatrice, formati « col medesimo azzurro » e nunzii ambedue della gloria del Creatore: « l'aria piú chiara, il cielo piú lieto » ad ogni girar di quegli occhi; e la luce delle fiaccole che si « raddoppia » per virtú sempre di quegli occhi; il piacere che si versa a onde, la noia che soffia « un alito ghiacciato sulla universale esultanza », sono un tritume di cattivo gusto, vecchia esagerazione congiunta con la nuova.

Il medesimo è a dire quanto al maneggio degli affetti. Il Guerrazzi pone studio a far gagliarda impressione sui sensi per giungere al cuore, adunando in una sola situazione circostanze estreme, che riempiono di maraviglia e di terrore. Qua vedi un fanciullo morente, e il padre ebbro di furore che gli si avventa per finirlo, e la figliuola che gli punta la spada sul petto e gli dice: « Padre... non ti accostare... ». Lá questo stesso fanciullo sulla bara, ed il padre che prova di abbracciare la figlia, e costei che urtandogli la bara addosso grida: « Fra me e voi io pongo il vostro parricidio ». Altrove è una grotta, dove i banditi hanno rinchiuso il conte Cenci, trastullandosi a tormentarlo con le piú

grottesche invenzioni. Appresso è una mostra di tutti i generi di tortura, di cui si fa prova sulle carni di Beatrice, quasi cadavere in una scuola d'anatomia. Ammazzamenti, latrocinii, rapimenti, arsioni, tutt'i delitti registrati nel codice penale con le circostanze piú gravi, trovi qua entro. Sembra che l'autore si diletti piú che altro di squadernarci davanti i piú svariati spettacoli di patimenti fisici, i quali per sé non sono buoni che a ingenerare il piú prosaico disgusto. Il dolor fisico non è poetico in sé stesso, ma solo in quanto vaglia a concitare le intime forze dell'animo, sí ch'elle prorompano fuori con impeto. E però stupidamente prosaica è la morte di Giacomo; ed il dimenarsi che fa il Cenci sotto la bara del figlio, è non so se piú atroce o piú grottesco. Nella grotta l'autore ha creduto di far grande effetto sulle immaginazioni, congiungendo col patetico il fantastico; ma quel fantastico non c' illude un momento, intravvedendosi sotto di esso uno scherzo grossolano, e quel patetico scompagnato dal rimorso e da ogni altra passione interiore, rimane puro strazio di corpo. Si crede comunemente che il difficile ed il capitale nell'arte stia in trovare situazioni che facciano effetto. E si dimentica che l'effetto non è posto tanto nella situazione presa in sé stessa, quanto nell' impressione che produce sui personaggi: l'effetto è dentro di noi, nell'anima. Che giova che voi mi presentiate dinanzi cose orribili, quando non sapete farmene scintillare l'orrore? A che tanti colpi di scena, quando la poesia rimane nella scena e non rampolla di dentro dall'anima; quando voi sorprendete i miei sensi senza toccare il mio cuore? Ecco: voi ci ponete dinanzi un padre, una figlia, un fanciullo nelle piú pietose condizioni, e sembra quasi che voi ci vogliate cosí apparecchiare alla pietá, e ci gridate a piena gola: — Attenti, lettori, che ora vi farò piangere. — Ben piangono i vostri personaggi; il lettore non piange mai: non mancano le situazioni patetiche, manca il patetico. Quando l'uomo è commosso, la fantasia diviene vivacissima e rapida, e ci si aggruppano innanzi le circostanze piú tenere, piú affettuose del fatto, ingegnose a tormentarci, infino a che l' impressione si manifesta in singhiozzi, in pianti, in gesti violenti, in moti incomposti, e poi

ritorna la parola, e poi ritornano quei pianti e quei moti. Onde quel dire interrotto, veemente, quel ripetere, quello svagare, e poi quel ripetere ancora, quei subiti passaggi, quegl' improvvisi ravvicinamenti, quelle immagini pittoresche, quei concetti ingegnosi, quelle ipotesi e quelle conseguenze tanto lontane dalle premesse, quel mescolamento di frasi incoerenti, di apostrofi, d' interiezioni, in che è posto quello che dicesi l'eloquenza dell'affetto. Nell'*Angiolo da Padova* di Victor Hugo, il tiranno annunzia alla moglie che si apparecchi a morire; qui il sostituto dell'avvocato fiscale legge a Beatrice la sentenza di morte: la situazione è nel fondo la stessa. Le parole della veneziana sono eloquentissime e pietosissime, quantunque ci si senta quella prolissitá sazievole, che è difetto proprio dello scrittore francese, e la fantasia lussureggiante e intemperante di un poeta rimaso giovane a sessant'anni. Nelle parole di Beatrice è notabile la povertá delle immagini e la volgaritá de' pensieri. — « Oh Dio! Dio! com' è possibile ch' io, cosí giovane, abbia a morire? Nata appena, perché vogliono in modo tanto acerbo cacciarmi via dalla vita? Signore... Signore, qual colpa ho io commesso? La vita? Ma sapete voi la vita a quindici anni che sia? » — Il Guerrazzi esprime i sensi di Beatrice come critico, non come poeta. Il critico ci dice che l'uomo non crede possibile una grande sventura, e si fa piú volte ripetere la notizia, quasi non prestasse fede al suo orecchio. Ma il poeta ponendo in atto la regola, non dirá: — Com'è possibile ch' io debba morire? — parafrasando la regola critica; ma dirá per esempio:

. . . . Come
Dicesti? egli ebbe? non viv'egli ancora?
Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?

rappresentandoci in un fatto concreto il generale della regola. — « La vita? Ma sapete voi la vita a quindici anni che sia? » Dante sapea che sia la vita, quando al Cavalcante sepolto nelle eterne tenebre fa dire:

Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?

Ma voi, quale immagine mi avete voi trovato per rappresentarmi la vita di quindici anni? Le vostre parole non sono che il tema, l'arido tema di quello che dovevate rappresentarmi. Confortandola il confessore, Beatrice risponde: « Ma il modo, padre mio, ma il modo... oh! » e piú appresso: « E la infamia, padre, l'obbrobrio rovesciato sulla mia memoria? »; e da ultimo: « Ah! a morte! » e sviene. Vi è qui quello che io ho chiamato l'eloquenza del dolore? Quando altri si trova in cosí trista condizione, il suo pensiero è rapito in qua e lá da una doppia onda. Da una parte il presente ti tira a sé, e mai non ti si è affacciato sí bello, come ora che sei presso a perderlo. Dall'altra ti si erge dinanzi il lugubre apparato, il patibolo, il carnefice, la folla, e quelle imprecazioni, quel mostrare a dito, quegli sguardi pieni di curiositá, di una crudele curiositá: e in tanto tumultuare confuso d'immagini ne scoppia fuori qualcuna, che ha virtú di richiamar tutte le altre. E voi non dite allora: — Ma il modo, padre mio, ma l' infamia! — obbiezioni ridotte ad una espressione algebraica, senza colorito, senza immagini, senza sentimento. Chi parla cosí mostra che innanzi alla sua fantasia non si affaccia né quel « modo », né quella « infamia ». Che debbo poi dire delle esortazioni del confessore? Se lo scrittore avesse voluto rappresentarmi un prete uso a questi uffizi, e che confessa, comunica, dice messa ed assiste i moribondi con la tranquilla e stupida indifferenza di un ministero degenerato per la consuetudine in mestiere, se avesse voluto pormi questo prete di rincontro a Beatrice, come una ironia, bene sta. Ma il cappuccino è un uomo che ha mente e cuore e pratica della vita: e sapete voi che cosa sa dire a Beatrice? « La vita è soma che va crescendo con gli anni. Felici i non nati a portarla!... leviamoci presto da questa mensa, dove i cibi sono cenere e bevanda le lacrime... mille vie appresta la Provvidenza per uscire di vita; una sola per entrarvi; la piú sollecita è la migliore; ma benedette tutte purché conducano al paradiso... Che cosa sono i secoli davanti al soffio del Signore? La fama passa e il tempo che seco se la porta. Sopra la soglia dell' Infinito gli anni non si distinguono neanche come polvere. Volgi, o figlia, il tuo sguardo al cielo e

dimentica le cose terrene. » Grazie, grazie, padre santissimo: tutte queste cose noi le sapevamo e sapevasele Beatrice. Ella dice: « Sapete la vita a quindici anni che sia? » e voi rispondete: « La vita è soma che va crescendo con gli anni ». L' infelice innocente sente risonarsi all'orecchio le imprecazioni della folla: — Ecco la parricida! — e voi rispondete: « — Questi sono i pensieri della polvere. La fama passa e il tempo che seco se la porta. — » Ah! voi siete ben crudele con questi vostri luoghi comuni, che sembrano rubati al discorso che tenea apparecchiato il sostituto dell'avvocato fiscale; e ben fece costui, udita la vostra orazione, a riserbarsi la sua arringa per un'altra occasione. Io ho perduta mia madre, e se qualche amico mi fosse allora capitato avanti, e mi avesse detto: — Consòlati! tutti dobbiamo morire; il tempo va attorno con la falce; ella è felice, perché è ita in paradiso, ecc. ecc. — io gli avrei dato non so se piú del crudele o dello stupido. Vi è un punto, in cui il Guerrazzi è veramente affettuoso, quando, stando egli in prigione, descrive gli affanni di Beatrice prigioniera. rappresentando nel dolore di lei il suo dolore. « O nuvoletta bianca, che traversi questo palmo di cielo che mi è dato fruire, io non vedrò, quando arrivi a baciare la luna; o stella cadente, io ti ho veduto muovere, ma non posso vedere ove vai a finire; o foglia che voli sopra l'apertura del mio carcere, dove terminerá di trasportarti il vento? Farfalla, le rose che desíderi, sono lontane di qui; io non vedrò quando innamorata accarezzerai con l'ali il tuo fiore diletto. » Quanta veritá è in quel «palmo di cielo»! quanta delicatezza nelle immagini! quanta tenerezza nei lamenti, quanta soavitá nella malinconia! E, cosa rara, il Guerrazzi non solo qui è vero, ma è semplice: la semplicitá è compagna della veritá come la modestia è del sapere. Ma ecco rivenir su il vecchio Adamo: seguitate... « No, viva Dio; per negare la vista di queste immagini non basta che la crudeltá e la paura avviluppino nelle loro spire un'anima maligna, come i serpenti di Laocoonte; bisogna che al lurido sabbato dei suoi pensieri intervengano ancora la superstizione e l' invidia; la prima, furia di fuoco, che osò di seppellir vive le tenere fanciulle. le quali, odiati i riti infecondi di Vesta, sacrificarono a

Venere, alma genitrice della natura; la seconda, furia di ghiaccio, che accecherebbe il genere umano, caccerebbe dal cielo l'occhio del sole, vorrebbe insano anche Dio, perché essa è cieca e folle. » Dunque è bastato l'animo a Guerrazzi di turbare tanta semplicitá co' « serpenti di Laocoonte », col « sabbato dei pensieri », con la « furia di fuoco » e la « furia di ghiaccio »? In veritá nel vedere tanta bellezza cosí miserabilmente guasta dalla stessa mano, direste quasi che l'autore porti invidia a sé stesso, e che, quando noi alcuna volta ci sentiamo inchinati a disdire il nostro severo giudizio, il vecchio peccatore si diletti di susurrarci all'orecchio: — Io sono sempre quel desso! —

Questi difetti che abbiamo notati nella maniera del Guerrazzi, non procedono da imitazione né da opinioni preconcette, ma dalla qualitá del suo ingegno. Tutte le cose che gli passano dinanzi prendono una faccia ed un colore, sí ch'ei ti è facile di distinguer tra mille il suo modo di dettare. Non vi desideri mai splendore e ricchezza di colorito ed in certi momenti felici, abbandonandosi al suo argomento, riesce semplice ed eloquente. Ne' suoi primi lavori la sua originalitá è congiunta con una certa vivacitá e freschezza, che non è senza attrattive; ora del suo stile egli si è fatta una maniera, una consuetudine, ed è l' imitatore di sé stesso. Si dice che il laborioso scrittore abbia posto mano ad un nuovo romanzo, di nobilissimo argomento; possa riescirvi tanto felicemente da farci dimenticare la *Beatrice Cenci*!

[Nella rivista « Il Cimento » di Torino, vol. V, pp. 23-36, gennaio 1855.]

[4]

« L' EBREO DI VERONA »

DEL PADRE BRESCIANI *.

Vedi lá un accorrer di popolo, un interrogarsi ansioso, e gruppi e capannelli per le vie, e voci concitate, minacce, bestemmie, invettive, applausi, un baccano, un finimondo, « un inferno », come direbbe il padre Bresciani. Che è questo? È la rivoluzione, ti dice l'uom della plebe. In uno di quei giorni tumultuosi, che non si possono dimenticare, io mi avvenni in un popolano che gridava a piena gola: — Viva Gioberti! — E chi è questo Gioberti? — dimandai io, soffermandomi d' improvviso. — Gioberti? — ripeté il buon uomo, spalancando tanto di occhi e fermandosi a sua volta. — Eh! è colui che ha fatto tutto questo, — soggiunse ammiccando e chinandomisi all'orecchio, con quel timido atto di servitú non ancora potuto smettere. E cosí è. L'uomo della plebe non va di lá dei suoi occhi e dei suoi orecchi; e quando chiedi una spiegazione di quello che pare di fuori, ignaro com'è delle forze naturali e spirituali che muovono il mondo, e vedendo sotto di ogni cosa una mano d'uomo, di cui si fa un Iddio, il popolano ti dirá: — Tutto questo lo ha fatto Gioberti. — Chi è che tuona? — È Giove, —

* Questo libro si ristampa ora in Torino con una lettera dell'autore ai suoi amici torinesi, e però abbiamo creduto opportuno di darne un giudizio. L'edizione citata è quella di Torino, 1851.

rispondevano gli antichi, che avevano provveduto il loro Dio di una fucina e di un armaiuolo. Concetto pagano, che la plebe cattolica ha ancora del nostro Dio spirituale, il quale, a sentirla, s' intromette curiosamente nelle nostre minime faccende, spesso per guastarle e mandarle a male. Quell'uomo della plebe è il padre Bresciani, quel popolano di Napoli è il padre Bresciani. La rivoluzione egli l'ha studiata per le piazze, ne' trivii, nei caffé, nelle gazzette, nelle sale degli oziosi. E chi fa la rivoluzione? — È Mazzini, sono le societá segrete che hanno fatto tutto questo, — ti risponde il padre Bresciani con la stessa sapienza di quel tale, salvo che egli denunzia a suon di tromba pe' quattro canti d' Europa quello che l'onesto popolano mi dicea a voce bassa e guardandosi d'attorno inquieto.

Poco poi la reazione si vestiva de' panni della rivoluzione, e la scimmieggiava. Simulò quegli assembramenti, quelle grida, quell'entusiasmo; noi avemmo le dimostrazioni, le petizioni ed i battimano, e l'avresti detta proprio dessa, se, cessata la paura, non vi avesse coraggiosamente aggiunto di suo i patiboli, gli ergastoli e l'*Ebreo di Verona.* Cosí un pazzo d' imperatore si tenne un bel dí Alessandro il Grande bello e redivivo, perché vestiva alla sua foggia; ma sotto il mutato pelo il lupo mostrava la sua natura addentando ed inferocendo. — Che cosa è la reazione? — Grida, crocchi, tumulti, un misto di — Viva! — e di — Muoia! — con un coro incitatore di gesuiti, di sgherri e di soldati che battono le mani, — risponde l'uom della plebe. — E chi ha fatto la reazione? — La camarilla, — risponde sentenziosamente qualche dabben popolano. Ma — alto lá! — interrompe il padre Bresciani. Come può egli essere che tutte le camarille del mondo generino una resistenza sí generale, una resistenza europea? La reazione l'ha fatta la religione, che vive ancora nel cuore de' molti e che voi volevate schiantare. L' ha fatta la fede a' prìncipi e la reverenza ai trattati, che voi non siete potuti riuscire a sbarbicare dall'animo delle moltitudini. L' ha fatta la vera libertá, che, a marcio dispetto di voi libertini o fautori di falsa libertá, ora regna e governa, con quella soddisfazione e felicitá de' popoli che tutti sanno. — Sta bene.

E noi risponderemo a nostra volta: — Una rivoluzione sí generale, una rivoluzione europea non l'hanno fatta le societá segrete, le quali sarebbero spente da un pezzo, dopo tanta rabbia di persecuzione, se non avessero la loro ragion d'essere nella natura delle cose. La rivoluzione l'ha fatta la decrepitezza delle vostre istituzioni rimase pura forma, da cui è partito lo spirito. L' ha fatta la libertá, tanto possente sugli animi, che voi, maledicendo alla cosa, vi appropriate la parola e chiamate voi liberali, gratificando noi del titolo di libertini. L' ha fatta la coscienza ridesta di un popolo che voi vi siete forzati di scindere senza poter cancellare il sentimento della sua unitá: sono le membra straziate di un corpo non ancora morto, che sentono ancora il dolore e tendono a ricongiungersi. Ma non è questa la vostra opinione. La rivoluzione l' ha fatta, secondo che pare a voi, l' irreligione, il dispregio de' prìncipi e de' trattati, la falsa libertá; ella non ha in sé niente di positivo: è una negazione come scienza, un'anarchia come fatto.

Sia pure. Io non voglio discutere con voi né della veritá de' vostri principii, né della veritá de' vostri fatti: è cosa giudicata da un pezzo: il vostro racconto è famoso per l' impudenza e sciocchezza delle menzogne; quando voi v' interrompete a volta a volta, gridando al lettore: — questa non è poesia, ma storia: credetemi; io dico la veritá; — mi avete proprio l'aria del bugiardo, che ti sfodera ad ogni tratto un giuramento. Io dunque non vi dirò che il vostro libro è una cattiv'azione, una vile azione; non voglio considerare in voi né l'uomo religioso, né il cittadino, né l'uomo dabbene; considero lo scrittore. Sia la reazione, sia la rivoluzione quello che voi pretendete: in che modo me le avete rappresentate? —

Chi ha fatto la reazione? La religione, la fedeltá, la vera libertá. Con questi nobilissimi fattori si possono bene accompagnare gl' interessi e le passioni; poiché, avendosi a fare con uomini, non vi è partito tanto puro, che possa cansare affatto questa ignobile mescolanza. Ma il Bresciani, scrittore classico, intende a fare un ritratto tipico, di una perfezione ideale. Niente nella reazione esser dee di terreno: la è cosa tutta celeste. Da

banda dunque gl' interessi, gl' intrighi, le calunnie, la superstizione, la ferocia, l' ignoranza: sono qualitá diaboliche che non si convengono agli amici di Dio. E se talora essi sdrucciolano in qualche atto poco scusabile, ponete ben mente e troverete che la colpa è degli avversari. Se i tedeschi disertarono Vicenza, la colpa, osserva giudiziosamente il Bresciani, non fu degl' italiani, che ebbero l'audacia di contenderla alle loro armi? Commisero atti non credibili d' immanitá in Castelnuovo; ma perché Agostino Noaro vi si chiuse entro e vi fece tant'arrabbiata difesa? Di che incolpare quei buoni tedeschi, i quali in mezzo a tanto sangue e tante fiamme, fuggita una capretta saltando il fosso, la portano in fretta fuori della battaglia, e ciascuno a carezzarla e darle dell'erba a mangiare, e dire: — Oh povera bestiolina! — Tanta compassione delle bestie, pensate degli uomini! Di che accagionare gl' intemerati svizzeri, che trucidavano i congiurati, « perseguendoli di camera in camera, di gabinetto in gabinetto »? Questi congiurati che ebbero la temeritá di lor contrastare, che erano infine? un branco di « facinorosi » e di « mariuoli ». Uccisero, è vero, la gentil giovinetta Costanza, figliuola del Vasaturo: ma poi « sollevarono l' infelice di terra, posaronla sopra un letto, la composero sui guanciali », e piangevano quei buoni svizzeri! Eh, mio Dio! e perché dunque i congiurati chiudevano loro le porte sul viso, e li ponevano cosí nella dura nenecessitá di trarre alla ventura e di colpire uomini e donne? Vostra colpa, messeri. — Egregiamente, padre Bresciani; voi sapete ben giustificare; e soprattutto voi sapete ben tacere; ve ne fo le mie congratulazioni: non vi manca malizia. Voi che ficcate il naso in tutt' i caffé ed in tutt' i ritrovi, quando si tratta di libertini, non vi attentate mai di gittare un'occhiata curiosa nella reggia di Napoli, nel Vaticano, nel congresso di Gaeta. Voi avete saputo ben tacere. Il vostro partito è incolpevole; possiam gridare in coro: *Sanctus, sanctus, sanctus!*

Poiché avete purgata la reazione di ogni parte terrestre, bisogna ora soffiarvi un alito celeste. Ma qui non basta piú il tacere: mano alla penna! Religione, fedeltá, vera libertá. Voi avete giá i vostri personaggi dinanzi alla fantasia. Scegliete.

Pio IX, per esempio, o il piissimo Ferdinando II può essere il campione della fede, la vostra croata Olga può essere un tipo di devota sudditanza, ed esemplare della vera libertá Orioli. Ma noi ci eravamo dimenticati il meglio, e siamo stati poco sagaci. Della fedeltá ai príncipi dite bene per le condizioni de' tempi qua e colá alcuna cosa in astratto; ma non ce ne date alcuna rappresentazione, forse perché questa virtú in certi casi non può convenirvi. La vera libertá è una sciarada che voi proponete a' vostri lettori, e metto pegno che nessuno giungerá a indovinarla. È forse quella che godevano i romani sotto il pontificato di Gregorio che voi ci vantate, principe di cosí miti sensi, che avrebbe mandato in America i sediziosi da tanti anni seppelliti nelle sue orribili carceri, se la morte non avesse impedita, ohimè! tanta clemenza? O è quella che Odilon Barrot prometteva a Roma col magnanimo aiuto dei francesi a suon di bombe e di cannoni, e di cui oggi ancora si veggono i dolcissimi frutti? O forse è quella che un commissario di polizia, come in Napoli si chiama siffatta gente, spiegava paternamente ad un povero giovane ignorante capitatogli nelle unghie? « Che amor di patria! che Italia! che libertá mi vai tu predicando? Non mi far piú sentire queste brutte parole. La vera libertá è quella di mangiare, bere, dormire e qualche altra cosa. » Diciamo la veritá. La libertá per il padre Bresciani è una parola d'occasione, della quale è costretto a valersi temporaneamente, insino a che il due dicembre conceda vi si possa sostituire la parola piú simpatica di autoritá. Non della fedeltá, non della vera libertá è qui alcuna rappresentazione. Resta la religione. Qui veramente non gli manca la buona intenzione, ma la fede e l' ingegno.

La fede schietta e natía, la semplicitá, l'unzione, di cui un' immagine sí amabile ci resta negli scritti dei trecentisti, oggi è impossibile. Leggi i *Fioretti* di San Francesco e il *Prato Spirituale*, e tu ti senti tentato di dare un bacio al candido narratore, come si fa con un fanciullo, che ti conta con la piú ingenua sicurezza le piú sperticate cose del mondo: egli non sa concepire neppure la possibilitá del dubbio: il maestro, il papá,

il confessore, la nutrice è il suo papa infallibile. Beata etá! Ma il padre Bresciani non può parlar di *pater* e *ave* senza che involontariamente non gli comparisca innanzi alla fantasia il ghigno di qualche insolente che gli dá la baia. Questa turba la sua immaginativa, preoccupa il suo spirito, lo tira pei capelli dalle contemplazioni celesti in mezzo alla nostra prosa, sí che egli rinvia a quel maledetto la sua baia, e disputa, e contende, e si arrovella, e gli dá del settario, del ladro e dell'assassino. Curioso stato in cui si trova l'animo del padre Bresciani! — Vanne di qua, maledetto: tu sei un settario. — E tu un gesuita. — Vanne di qua, importuno: tu sei un ladro. — E tu un gesuita. — Vanne di qua, ostinato: tu sei un assassino. — E tu un gesuita. — Padre Bresciani, la tua anima non è serena, la tua fede non è pura. Tu non puoi aprire il breviario, recitare un *pater*, pensare a Dio, che quel demonio del dubbio co' suoi cachinni non ti tiri a sé e non ti dica: — Disputiamo. — Si fe' sparger voce nella plebe, che la Madonna Santissima, capo supremo, come ognun sa, dell'esercito napoletano, sia stata veduta il 15 maggio innanzi innanzi agli svizzeri, armata di spada e lancia, che sbarattava, sgominava, annichilava i ribelli. Un trecentista avrebbe immaginate, anzi vedute legioni di angeli togliere il vedere ai liberali ed accompagnare Pio IX trionfante in Gaeta. Il padre Bresciani appena appena pone in iscena un arcangelo che legge nell'avvenire il ritorno del gran Pio, ma questo di volo, con timidezza; è l'ombra terribile di Banco trasmutatasi nella comica ombra di Nino sotto la timida penna del Voltaire. Che farci? Il Bresciani fa ridere, perché non può celare il timore di far ridere; è un povero studente che entra per la prima volta in una sala di eleganti, con una gran paura addosso che i vicini si susurrino all'orecchio: — Ecco un provinciale! — ed entra col passo avviluppato, tutto impaccio ne' movimenti, gli occhi incerti, turbato il volto: la sua paura manifesta appunto quello che vorrebbe nascondere. Il padre Bresciani qualifica tutti quasi i liberali di settarii, e tutti quasi i settarii di assassini. Eppure non teme egli, no, il pugnale del settario, egli non vi crede; teme il suo riso: è l' Europa liberale che lo sgomenta. E tu lo vedi

procedere con cautele oratorie, temperar questa frase, cancellare quell'altra, timido, sospettoso, con sempre innanzi a sé quel formidabile spettro e quei sonori cachinni. Se egli avesse avuto un pochino solo della fede e dell' ingegno del Manzoni, sarebbe stato ben altrimenti ardito. Il Manzoni può pronunciare a voce alta i nomi del padre Cristoforo, del padre Felice, di Federigo Borromeo, può pronunziarli anche innanzi al Voltaire, sicuro di non far mai ridere: anzi egli ha sempre a fior di labbra un cotal suo risolino, che lo tiene al di sopra del lettore. E perché ne' *Promessi Sposi* induce rispetto ed ammirazione quello che fa stomaco nell'*Ebreo di Verona*? Perché la religione per il Manzoni non è solo vuota forma, ma sostanza, spirito di caritá e d'amore; non è credenza astratta e senza esame, ma è amore operoso e quasi passione, vita militante, quotidiano e magnanimo olocausto di sé al bene de' prossimi. Perché i suoi personaggi non sono i divoti del papa che gridano: — *Volemo er Papa, volemo*; — e se ne stanno rannicchiati o scappano per le vie gridando: — Madonna Santissima! — Non sono Bartolo, Luisella, Alisa, creature volgari, cacciate in mezzo alla rivoluzione per tremare, imprecare, chiacchierare, guaiolare, assordarci l'orecchio di lamentazioni, e che cessano di annoiare e di annoiarsi quando prendono la nobile risoluzione del *fuge rumores*, e vanno allegramente diportandosi pe' golfi di Napoli e di Salerno; non è Pio IX, le cui magnanime geste sono una visita alla Basilica Lateranense ed al Collegio romano, e la famosa fuga sotto la protezione dell'Arcangelo e di madama Spaur, con un' intramessa di orazioni e di picchiate di petto. Che hanno di comune queste sconciature, questi caratteri vuoti ed oziosi con le figure eroiche del padre Cristoforo e del cardinal Borromeo; con quella viva fede, che può render sublime anche una donnicciuola, anche Lucia? Il Manzoni non fa un libello politico, ma un'opera di coscienza; non è costretto a coprir questo, a palliar quest'altro; non è costretto ad intromettere a quando a quando le parole « libertá », « patria », « Italia », come una specie di passaporto per dar luogo a tutto il resto. La religione ridotta a vacua forma cadde sotto il sarcasmo e

l' ironia del secolo passato; il Manzoni, restituendo a quelle forme lo spirito ed il significato, la ritornò nella sua prisca dignitá e venerazione; voi la rigettate, padre Bresciani, in pieno secolo decimottavo. A voi manca il coraggio, perché manca la fede. Se voi credete veramente che santa fu l'opera di Pio quando disdisse il principio del suo pontificato, difensore intrepido della religione pericolánte, alla quale fece olocausto della sua popolaritá e del suo principato, osate, osate di mostrarmelo infiammato di questo santissimo affetto. In luogo di mostrarmi il rubicondo pontefice dal regale palagio di Portici contemplante l'amenissimo golfo di Napoli con una plebea effusione di gioia: « o terra benedetta, o soggiorno tranquillo, o caro albergo di pace », mostratemelo nel congresso di Gaeta, quando a salvezza della religione invoca sopra i suoi figliuoli le armi straniere: mostratemelo, quando scrive l'enciclica. Italiano, dee sottoscrivere la sentenza di morte della sua patria, ch'egli ha benedetta; cittadino, dee porre il piede sulle giurate libertá da lui donate; principe, sará tanto disprezzato ed abbominato, quanto riverito ed adorato un tempo da' suoi romani; ma tu sei papa, o Pio; e se come uomo ti trema la mano, se ti ritornano dolorosamente in memoria i giorni passati, che non verranno mai piú, nei quali ti inebbriavi di una gloria unica al mondo, nei quali ti giungevano cosí gradito suono all'orecchio le benedizioni de' popoli da te beneficati; tu sei papa, o Pio, e la religione è in pericolo; ministro di Dio, dopo una crudele agonia tu sottoscrivi. Di sotto alla vostra penna Pio sarebbe uscito grande, e noi non rideremmo, quando voi lo chiamate il gran Dio; epiteto ironico di un papa picchiapetto e visitatore di chiese: la sua grandezza nel vostro libro non è che un aggettivo. Perché parlate cosí di fuga dell'enciclica, cosí timidamente; perché cercate di attenuarne gli effetti? Perché non avete concepito Pio da questa altezza? Perché la vostra convinzione non è seria; perché la vostra religione è una ripetizione uniforme di atti esteriori divenuti consuetudine prosaica, che non vi scalda il cuore, non vi sveglia la fantasia; perché voi siete piccolo d'animo e di mente, e nel vostro angusto cervello non cape alcun concetto

di verace grandezza. Vi manca la fede e l' ingegno. E perché ne avete coscienza, perché sentite la vostra debolezza, vi par che ciascuno ve la legga negli occhi dimessi, e temete ad ogni tratto d' incontrarvi in quel formidabile ghigno, e che quell'ostinato insolente vi tolga il cappello all' italiana che talora calcate sopra il vostro berretto, e gridi intorno: — È un gesuita! è un gesuita! — Ei sembra che ci sia un folletto che faccia mal governo delle vostre statue, e mentre voi avete in animo un eroe, vi sconci la immagine, e qui appicchi le orecchie di asino, qua una testa di zucca; o piuttosto è in voi stesso quasi una doppia anima, di cui l'una fa la baia e la caricatura dell'altra. Fatto psicologico importantissimo, che ci dá la spiegazione di molti fiacchi lavori estetici; e questo incontra agli uomini di mezzana levatura, che non hanno alcuna virilitá, senza fermezza di carattere, senza serietá di fede, i quali mentre ti parlano con veemenza di alcuna cosa e vi si scaldano ed alzano la voce; se tu li guardi un cotal poco con quello sguardo di scambievole intelligenza, che vuol dire: — Buffone! —, ridono essi prima, ed invano fanno una smorfia per tenersi in sul serio, ridono essi prima di sé medesimi; nella loro coscienza è una eterna parodia di tutto quello che concepiscono gravemente, una seconda voce che imita caricando la prima: la parte bestiale che fa le fiche all'umana; il riso che essi generano negli altri, lo hanno inestinguibilmente in sé stessi: concepiscono Ariel e n'esce fuori Bottom. Ma mi dirá il padre Bresciani: — Perché averla con me? Che ci posso io? Scrivo storia; non fo poesia. Posso io rifare la storia? Il tempo degli Ambrogi e dei Borromei è passato. — Vero. Voi non potete rifare la storia, né rifare voi stesso; la realtá che avete innanzi, resiste alla vostra penna, e voi non avete ingegno da nobilitarla; piccoli i vostri uomini, piccolo voi: in veritá nessun vostro nemico ha fatto dei vostri e di voi una pittura tanto satirica, quanto voi stesso. Ma voi non vi accorgete che, stando le cose in questi termini, il vostro libro non solo non è lavoro d'arte, ma né eziandio una storia. Non ogni fatto è storico: non ogni personaggio è storico. E che cosa è di storico, in vostra fé, nelle risse de' rivenduglioli, nelle dispute da caffé,

nelle melensaggini delle gazzette, nelle plebee facezie di Ferdinando col Comandante di Gaeta, nelle passeggiate di Alisa e Luisella, in tutt' i nullissimi particolari onde infiorate il vostro racconto, che sono stati, solo perché sono stati? Vi sono popoli e partiti che, come avviene degli individui, vivono senza lasciare alcun vestigio di sé sulla terra.

Nos numerus sumus, et fruges consumere nati *.

E la vostra reazione, nella quale non avete saputo pescarmi un sol uomo, che abbia mente o carattere o passione o grandezza, sarebbe di questo bel numero una; se non avesse pur troppo lasciate di sé orme sanguinose ed incancellabili.

Ma allegramente, padre Bresciani; avete la vostra riscossa; ora tocca a noi. Rappresentateci la rivoluzione. Voi potete ora rimandarci le nostre beffe e rispondere ghigno per ghigno all' insolente contraffattore dei vostri quadri. — Quelle orecchie d'asino che voi volete appiccare a' miei, sono le vostre orecchie: quella testa di zucca è la vostra testa. Avete riso; ora io riderò di voi. — È giusto. A ciascuno la sua volta.

Cominciate, com'è vostro uso, dallo spogliare la rivoluzione di tutto ciò ch' è stato in lei nobile e serio: è un lavoro purgativo, necessario per tutt' i vostri quadri. Questa cosa passare in silenzio, toccar di sbieco quest'altra, confessare quell'altra, ma con un « se », con un « ma », con un « quantunque »; voi siete maestro in questa difficile arte del simulare e del dissimulare; ve ne ho giá fatto i miei rallegramenti. Si tratta del moto eroico di Milano? Corriamovi sopra. La difesa di Venezia? Tocca e passa. L'assalto di Vicenza? I Romani, è vero; ma gli Svizzeri; oh, gli Svizzeri poi! E la battaglia di Santa Lucia? e Curtatone? e i Piemontesi? Carlo Alberto? Sí; ma si sentivano la messa; ma erano tanto divoti! Non si può meglio.

Via, osate, padre Bresciani, di dire la veritá nuda e cruda: nella rivoluzione tutto dee essere diabolico, tutto opera del dia-

* ORAZIO, *Epist.*, I, 2, 27.

volo; anzi vi è certamente venuta a mano qualche preziosa pergamena, nella quale avete scoperto, che Mazzini e Mamiani e Sterbini e Campello e Guerrazzi e Brofferio e compagni aveano abiurato il Cristo, prostrati innanzi all'altare di Satana, intorno a cui dodici lupe invereconde danzavano ogni notte. Su, dunque. — Tu un Gesuita! — E voi settarii, adoratori del demonio, ladri, assassini, e, per giunta, buffoni! — La parte liberale accoglie in sé, come ogni altro partito, gente d'ogni risma: ci ha gl' imbroglioni, gl' ipocriti, gli sciocchi ed i bricconi. Guardata da questo lato, quanto v' è di ridicolo! quanto di atroce! La materia questa volta non vi manca. Se avete spirito, fateci ridere; se avete bile, fateci fremere.

In quel tumultuare, in quella ebbrezza quasi febbrile di un popolo, che dicesi rivoluzione, tutte le passioni si sbrigliano, e la più abbietta gente vien su: onde spesso, accanto al sublime trovi il grottesco, accanto alla piú eroica virtú la piú bassa scelleratezza. È un fiume di acqua limpidissima, che traripando s' insozza, traendosi appresso tutte le lordure de' campi. Il Bresciani si è calato a raccogliere questa mota, ed ha detto: — Ecco la rivoluzione! un misto di ridicolo ed atroce.

Finché ci avrá plebe, avremo una fonte inesausta di ridicolo. Questo eterno fanciullo è l' inconscia parodia de' piú gravi avvenimenti in mezzo a cui si trova, senza saper come. Stretta alle sue tradizioni, nutrita di errori e di pregiudizi che si trae appresso sino al sepolcro; bene ella, come mobile e leggiera, studia a novitá che rinfreschino le sue impressioni, ma non v' ingannate: ella non accoglie che la vuota apparenza, e, sotto alle nuove forme, conserva inalterate le sue vecchie idee: della Ragione ti fará una Dea, di Bruto ti fará un Cesare: Shakespeare l'avea meravigliosamente compresa. In questa opposizione tra la forma e l' idea, tra quello che pare e quello che è, sta in gran parte il segreto della commedia. La piú comun forma nella quale vien fuori questo contrasto, è lo storpiamento dei vocaboli, una specie di basso comico, di volgare buffoneria, che trovi in tutte le conversazioni, su tutte le bocche; perocché, facendosi ivi professione di ridere e di far ridere, pochi hanno spirito, e tutti vo-

gliono far dello spirito. Di questo spirito a buon mercato è dovizioso il padre Bresciani; il quale, in luogo di studiare profondamente nella plebe questa contraddizione tra il fatto e l'idea, e farne scintillar fuori il comico in una situazione, in un'azione, in un carattere, in un motto, osservatore superficiale, è andato raccogliendo nel suo taccuino tutti gli equivoci, gli spropositi, gli storpiamenti dei trivii, e ce ne ha fatto un prezioso regalo. È il dí della votazione: un acquavitaro si sente afferrare in petto: « Ferma: hai votato? — Ho votato pochino sinora; vedete le bottiglie sí poco sceme... — Goffo! dico se hai votato per la *Costituente*? — La *Consistente* non la conosco, né l'ho veduta mai — ». Quante volte si è riso per le vie, ne' caffé, di queste storpiature! Se ne parla per una giornata, poi si dimenticano. È proprio degli sciocchi intrattenere piacevolmente le brigate con queste asinerie, spropositi di geografia, strafalcioni di storia, trascorsi di lingua; ed è proprio di altri sciocchi rimanerne a bocca aperta, e dire di qualche plebeo buffone: — Gli è un uomo di spirito costui! Gli è un uomo di spirito il padre Bresciani! — Anzi non di rado incontra, che, passando di bocca in bocca alcuno di questi *qui pro quo*, ciascuno vi appicca alcun che, e, a poco a poco, n'esce un fatterello, un aneddoto spiritoso, materia grezza lavorata e trasfigurata da un artista collettivo; laddove il Bresciani ignora anche la volgare arte di bene apparecchiare un motto, sí ch'ei ti colga quando il riso è irresistibile.

Questo contrasto tra la forma e l'idea, l'autore ce lo rappresenta ancora nella gente colta, e con la stessa felicitá! I discorsi ch'egli pone in bocca a questa gente sono concetti estremi accozzati senza legame e senza gradazione, ed espressi in una forma ampollosa. Udite Polissena: « Oh, amica, chi non sente scorrersi nelle vene un sangue italiano, non è degno di respirare queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi. Vedi Alba, vedi Cori, Ardea, Laurento e la prossima Aricia: in quegli Opici, Ausoni, Rutuli, Aurunci ci bolliva in petto un'anima altera di sí gran patria ». Udite Gavazzi: « Romani, figli di eroi, sangue troiano, marciate audaci incontro a un nemico che fugge al

solo nome di Roma. Ognuno di voi val per mille di quei vigliacchi. Portate il valore romano su' campi lombardi, veggano le donne romane brillarvi in petto le croci rosse, e ammirino la franchezza de' vostri volti marziali, e sperino ». Udite Mazzini: « Prima, via lo straniero dal sacro suolo d' Italia, poi via tutt' i re col Papa a capo della processione; poi l' Italia una e tutta a popolo. Il popolo, papa e re di sé medesimo, non ha chi lo vinca ». Udite un altro: « Questo papaccio avrá d'ora innanzi a fare colle nostre baionette. V' infilzeremo i gesuiti come le quaglie, li condiremo col grasso dei frati e de' prelati, che sará un arrosto squisito ». Tutti i discorsi sono in su questo andare, tutti ad uno stampo; letto uno, letti tutti. Caricare i sentimenti, esagerare le forme, infilzare i concetti crudamente l'uno appresso l'altro, come una serie di avemarie, è il ridicolo in cui cápitano sovente gli sciocchi e gl' ipocriti: e nella rivoluzione ce ne fu in buon dato. Ma non tutti gli sciocchi sono ridicoli: spesso ristuccano e fanno stomaco. Perché ei destino il riso, bisogna che le loro parole sieno la loro satira, la parodia di quello ch' ei dicono in sul serio, e con la miglior buona fede. E però dovete farmeli parlare secondo natura, sí che il riso rampolli dall'essenza stessa dei loro concetti, e non vi si richiegga altro che la semplice rappresentazione. Qui è la cima dell'arte comica, ed il *Fischietto* * alcuna volta ce ne dá esempio. Si crede comunemente che il ridicolo stia ne' maliziosi ravvicinamenti, nelle antitesi, nelle incongruenze, nelle false applicazioni, ecc.; ma questi non sono che artifizi esteriori per porre in mostra e dare spicco ad un ridicolo, giá preesistente nella cosa; sono le figure rettoriche della commedia; e porre ivi il comico gli è come porre il sublime ed il bello ne' tropi e nelle frasi. Scrittore di spirito è colui che sa cogliere per una rapida intuizione il lato ridicolo di un argomento in apparenza serio, e sa coglierlo in quella forma che esso ha naturalmente, senza che nulla vi paia di subbiettivo, di appiccato, di venuto dal di fuori: perocché al vero artista lampeggia innanzi il ridicolo non nudo ed astratta-

* L'Autore scriveva a Torino, 1855.

mente, ma con una sua propria rappresentazione. L' ironia, il sarcasmo, la caricatura, il paragone, l'antitesi, ecc., non sono dunque forme libere che lo scrittore possa adoperare a sua voglia, fosse anche nel genere umoristico: concetto e forma nascono ad un parto. Ma come qui i concetti sono serii, né ci è gesuita al mondo che possa rendere ridicole le parole « Italia », « patria », « libertá », « indipendenza », ecc.; cosí il Bresciani è costretto di ricorrere a ripieghi grossolani, caricando la mano, o congiungendo un concetto serio con altri ridicoli. Quando Polissena dice: « Oh, amica, chi non sente scorrersi nelle vene un sangue italiano, non è degno di respirare queste aure vitali, che animavano i primi Pelasgi », qui il comico non è nel concetto, che è seriissimo, ma nella forma volgare e caricata onde è espresso, e nell'ultimo pensiero appiccatovi, parte non necessaria di quello: il che toglie l' illusione, scopre l'arte e rivolge il ridicolo in capo al derisore. Ridevole è Polissena che si esprime scioccamente, non il concetto; e nondimeno si odora nello scrittore la buona intenzione di tirare il concetto nello stesso ridicolo, senza che gli venga fatto. E questo è, perché la patria, la libertá, l' Italia fanno in lui una impressione odiosa, ma non ridicola, e se ne sdegna e sente una stizza seco stesso, e vorrebbe... ma non ci è verso; non si può ridere, né far ridere per forza: il riso è la cosa piú spontanea del mondo. Egli è come colui che si sente tentato di porre in caricatura un uomo, di cui ha paura o rispetto, e che mentre sta per lanciare il suo motto, ad un guardo di colui si sente morire il riso sul labbro. Cosí è, mio buon padre Bresciani: voi potete odiare, ma non potete ridere: i vostri concetti rimangono serii al di sopra della forma che voi lor date.

Fin qui abbiamo dunque un comico di bassa lega, formale ed estrinseco. Ma il comico, che non è nel concetto, può esser bene nella persona che lo adopera: allora non è il concetto ridicolo, ma il modo col quale è concepito. Il quale modo è variissimo secondo la natura delle persone, sciocchi, pedanti, poltroni, ipocriti, ambiziosi, ecc.: in questo caso cade sotto il ridicolo non l' idea, ma il carattere delle persone. E quanta

ricchezza di materia! Quanti sciocchi che guastavano, smozzicavano, travisavano quello che non comprendevano! E pedanti, che applicavano a tutte le cose una forma anticipata ed immobile di scrivere, e non sapendo che le grandi cose vanno dette alla buona e con virile semplicitá, sconciavano goffamente ciò che credevano di abbellire, con quella che essi chiamavano « forma letteraria »; sí che i nostri piú cari sentimenti, le nostre piú nobili idee noi le vedemmo uscir fuori, ora saltellanti alla francese, ora affogate in uno strascico di compassati periodi, e quando addormentate in un nembo di fiori arcadici o classici, e quando evaporate in una nebbia mistica e romantica! Quanti poltroni, che davan fiato alla tromba e tagliavano montagne con tanta piú audacia di parole, quanto il cuore piú tremava lor dentro! Quanti ipocriti e ambiziosi, soverchianti con la voce, co' gesti, con le esagerazioni, con in bocca ad ogni ora tre o quattro parole alla moda, nastro tricolore al cappello, fazzoletto tricolore pendente al di dentro, mazzettino tricolore nell'occhiello dell'abito! Ma a che m' indugio a parlar di caratteri, di cui non è vestigio in questo romanzo? L'autore non ha pratica degli uomini, non conoscenza delle condizioni sociali, che esca dal comune; tanta ricchezza di caratteri e di situazioni è per lui la *margarita* della favola. « Romani, esclamava Gavazzi, figli di eroi, sangue troiano, marciate audaci incontro a un nemico che fugge al solo nome di Roma. » Qui è la stessa esagerazione, la stessa congiunzione di serio e di ridicolo, che abbiamo notato in Polissena, e che si trova dappertutto. Fin dalle prime pagine la vena comica del padre Bresciani è esausta, né vi è cosa piú noiosa di un ridicolo che ripete sé stesso, indizio di stanchezza e povertá di fantasia. E, come suole intervenire, aggirandosi l'autore entro lo stesso cerchio, e volendo pur dare alle stesse forme alcuna aria di novitá, le carica, e le conduce fino alla insipidezza ed alla freddura. « Pio IX s'avvisa di pascerci a confetti, d'addolcirne la bocca con qualche riforma; le ci dia pure, che noi le avremo in conto di antipasto. Ma se noi non saremo armati, non verremo mai al desinare, e tutto finirá in due crostini con una mano di burro, e sopravi un'alicetta trin-

ciata, da bere a ciantellini una tazza di vermut. Noi vogliamo cioncare e tracannare a bigonci la libertá; divorarla, diluviarla a due mascelle, e Pio IX vuol darcene tanto che basti ad un canarino! Gnaff! L'ha colta davvero! o tutto, o niente. » Il buon padre, entrato a parlar di confetti per via di paragone, non ha finito che non abbia fatto tutt' i suoi pasti della giornata fino al tracannare ed al diluviare. E si è dimenticato che è da uomo di piccolo spirito questo girare intorno ad essa sempre una immagine, e sottilizzarvi e stagnarvi entro. Né vi è cosa tanto poco comica quanto il rimanere come inchiodato ad una idea senza trovar verso di cavarsene fuori, essendo il riso uno scoppio subitaneo, generato da rapporti improvvisi, da inaspettati contrasti, che richiedono nello scrittore velocitá e prontezza d' ingegno. Ma sopratutto profonditá: perché se si vuole uscire un po' poco dal plebeo, lo scrittor comico dee mirare non ad una fuggevole allegria a modo di trastullo e passatempo, ma ad una impressione durabile, che al primo scoppio del riso faccia succedere la meditazione. Lasciamo a' buffoni di mestiere, a' buffoni da conversazione gli equivoci, i giuochi di parola, quel trarre al proprio ciò che si dice in senso figurato, o al contrario, e il contraffare, il caricare, e l'alzare ogni cosa al grado superlativo. Questi mezzi esteriori non hanno un significato comico, se non quando ti colgono a volo un assurdo, ti rivelano un costume, ti dipingono un carattere. Avete udito il padre Gavazzi. Ma chi è Gavazzi? Chi è Mazzini o Sterbini, o Agostini o Babette, che ti parlano tutti allo stesso modo, gittati lá per isciorinarti ad ogni tratto le stesse buffonerie da trivio? Chi è Santilli? « Un giovine di forme vantaggiate e oneste..., con una gran capigliera a riccioni giú pel collo e la discriminatura da un lato..., e i capelli lucidi e olezzanti », « ... la barba lunga, assettata in cerchio, e i mostacchi ben disciplinati ed acconci ». Ma chi è Santilli? E Mileto e Romeo e Gabriele Pepe e la Belgiojoso, e Guidotti e Zambeccari? *Vox et praeterea nihil,* puri nomi. Sono macchinette e burattini di carta con di dietro la tela il padre Bresciani, che soffia le parole, e che spesso, dimentico della sua parte, caccia fuori il capo e ti guasta il giuoco,

sicché in luogo della macchinetta tricolore ti vedi improvviso dinanzi il berretto nero, e senti una vocina melliflua che ti annunzia il cambiamento di scena: — Attenti! ora sono io che parlo! — « Le vecchie masserizie del Vaticano, dice il Mazzini al Beltrami, le abbiamo tanto rôse colle lime sorde..., giá sono in tentenne, e a buona picchiata di martello deono cadere in isfascio. Poni la scure alla radice *corrompendo le masse*... Vi sono ancora non pochi, i quali perfidiano a creder buone a qualcosa le riforme: imbecilli! o tutto, o niente. Avvisan costoro che noi ci contendiamo sí saldamente da venti anni per risciacquarci la bocca con un sorso di riforme? » Vedete lo stesso ridicolo esterno quasi con le stesse frasi: le « masserizie » prima « rôse », poi « in tentenne » e poi « in isfascio », come innanzi dai confetti si passò al burro e dal burro al vermut: anzi voi sentite di nuovo l'odore dell'antipasto, non potendo quel caro Bresciani lasciarci in pace senza una « risciacquatina » di bocca con « un sorso di riforme ». E quando il Mazzini mi dice: « Poni la scure alla radice », io veggo l'uomo rosso; ma quando soggiunge: « corrompendo le masse », scusatemi, padre Bresciani, Mazzini non chiamerá mai un « corrompere » l'opera sua; e siete voi, proprio voi che cacciate il capo fuori della tela, e mi mostrate il berretto nero, e dite invece di Mazzini: « corrompendo le masse » e invece di Polissena: « Viva noi! ».

Il Bresciani non è riuscito a porre in ridicolo le idee della rivoluzione: è riuscito almeno a rendere ridicoli gli uomini della rivoluzione? Oltre che gli manca ingegno da ciò, come il fin qui detto basta a mostrare, la falsa situazione nella quale si è messo, non glielo poteva consentire. Vi è un dramma francese intitolato: *Avant, Pendant et Après*, nella cui seconda parte si pone in caricatura la rivoluzione francese del '93. Ma lo scrittore si è ben guardato di porre in iscena Robespierre, Saint-Just, Danton e gli altri capi, ed ha cansato tutto ciò che è di serio e di grande in quella funebre epopea. Con quel finissimo fiuto che è l'istinto incomunicabile dello scrittor comico, egli ha subito odorato il ridicolo ch'era in essa, l'imitazione de' nomi, de' costumi e delle fogge romane in una civiltá tanto diversa, ed

ha saputo trovare situazioni e caratteri, onde germina questo contrasto. Ma il Bresciani mi comprende la rivoluzione in tutta la sua ampiezza, e tutto è in essa ridicolo, tutt' i personaggi sono buffoni. Or l'artista può bene contraddire alla storia, disformare i fatti, ridere di tutto e di tutti e fare dell'universo una grande mascherata; una sola cosa non può: contraddire alla sua coscienza. Il Bresciani non crede a quello che dice, comeché vi si sforzi: è nella sua coscienza qualche cosa, ch'egli non può domare, che resiste alla sua volontá, che lo fa ridere sgarbatamente, che fa trapelare dal suo riso una ridicola stizza. Non è il lettore che contraddice alle sue calunnie; la contraddizione è dentro di lui: questa voce interiore gli trasmuta sotto la penna i burattini in eroi. Egli ti fa parlare Mazzini come un buffone, un paltoniere; e quel secondo Egli risponde: « Mazzini, giovane d'acuta mente, di cuor caldo e d'indole audace ed indomabile... piú intrepido di Weishaupt... piú leale d'assai del Mamiani e consorti... getta il guanto alla sbarra, sfida re e papi » *. Egli sparge a man piene il ridicolo sui civici romani, giovinotti scapati, le cui pazze allegrie ti dipinge con un brividio d'orrore, con una indegnazione che ci fa ridere a sue spese; e quel secondo Egli risponde: questi eroi da teatro a Vicenza « sono come un muro di bronzo su' parapetti, alle trincee e tra le palizzate del terrapieno: niun piega, niuno allassa, ed erano digiuni, ed i calori cocenti e il conflitto crudele » *2. Con quanto strazio egli si fa beffe dell'opera de' prodi al 15 maggio, degli animosi della Guardia Nazionale, che « sudano la notte alla grande impresa », de' calabresi e cilentani « infaticabili all'arduo e terribil travaglio... de' liberi petti che combattono per amore di libertá! »; ed il secondo Egli risponde: « Cominciossi una lotta accanitissima e crudele. Dalla fronte della barricata spesseggiavano i colpi sopra gli assalitori... l'artiglieria puntava di calibro e di mitraglia orrendamente contro i propugnacoli e contro gli angoli delle case, donde usciva il fuoco vivissimo e ostinatis-

---

* Vol. III, pp. 180-182.

*2 Vol. IV, p. 79.

simo » *. Ch' è questo, padre Bresciani? Voi avete un bel dire e un bel fare; la situazione è piú forte di voi. Non potete allontanare da voi voi stesso; e quando vi si parano innanzi Ciceruacchio, Sterbini, Agostini e gli altri settarii, non sí tosto vi studiate di atteggiare il labbro ad un riso maligno, e quell' invitto Egli vi rompe a mezzo le parole, vi raffredda la fantasia, e vi risponde: I settarii « hanno capo, e a lui lasciano il consiglio: hanno membra e ciascuno provvede secondo sua condizione; né l'occhio fa da mano, né il pié da lingua;... il nobile si affratella al borghese, il cittadino al villano, e, dove trattasi di loro congiure, s' impalmano, s'abbracciano, si stringono come nati di un sangue. Sono scaltri ed astuti, simulatori e infingitori, pronti ed ardimentosi, pazienti e costanti. L'occhio della giustizia non li sgagliarda; la prigionia de' fratelli non li menoma, anzi crescono e moltiplicano in faccia alle catene e alle bipenni che stanno apparecchiate a lor fellonia; si dánno di spalla nelle piú arrischiate imprese; son larghi di loro avere al tesoro della setta, e molti perciò si sovraccaricano di debiti, impoveriscono i figliuoli, consuman le case. Attutiti in una provincia, sorgono in un'altra; condannati all'esilio, aspettano; stretti ne' ceppi..., sperano; nell'atto di piegare il collo sul ceppo, insultano il manigoldo » *². E di questi uomini voi volete farne poltroni e buffoni! Voi non avete cuore di guardarli in viso. De' vostri volete farne eroi, e vi riescono quello che voi sapete: di cotesti volete farne burattini, e i burattini vi si animano innanzi e vi si ribellano e vi agghiacciano il riso sul labbro.

Non solo buffoni, ma assassini; il ridicolo è mescolato con l'atroce: ad ogni tratto un assassinio; l'autore non ne ha dimenticato pur uno. E certo in quel ribollimento di spiriti, che vien dietro ai rivolgimenti civili, l'assassinio non è infrequente; salvo che un giorno era santificato, e veniva dall'alto: lo sanno gli Ugonotti; oggi è esecrato, e procede da ciechi impeti di plebe. Ma gli assassinii del '48 sono, secondo il padre Bresciani,

* Vol. III, p. 30 e sgg.
*² Vol. I, pp. 75, 76.

meditate vendette de' liberali; sono la fredda esecuzione di un articolo del codice settario. Poniamo sia vero, e vediamo in che guisa abbia egli saputo dare a questi assassinii un significato storico e poetico.

L'assassinio preso nella sua apparenza, è un fatto esteriore che, come tutto ciò che è vuota materia, non ha in sé niente di storico o di poetico: il suo senso storico, il suo ideale poetico è nelle cagioni che lo hanno prodotto, e nell'uomo che lo ha commesso. Si assassina per sete di guadagno, per gelosia, per vendetta, per amor di patria, per fanatismo di religione; e l'omicida è uomo o donna, gentiluomo o plebeo, un grande uomo o un'anima abbietta. Se togli via le idee e i caratteri, non vi resta innanzi che un freddo cadavere, un fatto vuoto di significato. Prendiamo ora ad esempio Babette, il solo personaggio che ci è un cotal poco ritratto. Costei dalla Svizzera tira giú fino a Palermo per ammazzare Cestio, denunziatore de' suoi: e dopo avere per via buffoneggiato co' congiurati ne' quali si avviene, coglie il traditore, lo inganna e lo trafigge. Babette non è certo un sicario pagato; è un assassino fanatico, che crede di adempiere il suo dovere. Ma, Dio buono! salvo qua e lá qualche buffoneria, costei non mostra mai di credere a qualche cosa, di amare, di odiare; nessun contrasto, nessun rimorso; è una macchina a vapore che corre e corre; tal che quando giunge ed uccide il suo nemico, tu non sai qual differenza sia tra l' inanimato pugnale e un essere che ha anima. Se volete rappresentarmi l'assassino delle societá segrete, mostratemi come l'anima, in quei convegni, si snaturi a poco a poco. Giovinetta, male esperta del mondo, di un cuore appassionato, di una fantasia mistica, si consacra tutta alla libertá ed alla patria. Le cerimonie strane, i solenni giuramenti, il segreto, il pericolo la esaltano; la resistenza l'enferocisce; il pensiero costante sempre in una cosa attutisce in lei ogni altro affetto che non sia quello: religione, famiglia, amicizia. A' dolci e nobili sentimenti succedono, senza ch'ella se ne avvegga, tirata dalla invitta necessitá della sua situazione, le piú malvage passioni; la lunga oppressione desta in lei l'odio contro gli oppressori; la usanza con ogni maniera

di gente la rende rozza e plebea; la debolezza di sua parte la sforza ad ire per coperte vie; la necessitá la rende perfida; la vendetta un assassino. Tale esser dovrebbe Babette; e se il padre Bresciani se ne scusasse umilmente, allegando la poca pratica ch'egli ha di queste diaboliche adunanze, io gli risponderei: — E perché non consultare la storia de' vostri ordini religiosi, a voi certamente famigliare, dove avreste trovato piú di un esempio calzante? Clément sarebbe stato proprio il fatto vostro. Segregato dal mondo e ridotto in una cella, ogni vincolo domestico o sociale in lui si rilassa, come in Babette. In quella vita priva di operositá, egli si gitta in un vano fantasticare, ch'è malattia delle immaginazioni oziose, e, toltogli per forza il reale, senza di cui l'uomo è incompiuto, se ne rifá uno posticcio, sfogando il suo bisogno d'amore in estasi e contemplazioni di Dio e de' Santi: egli ama la Vergine, come Babette l' Italia. E come Babette, il suo amore si volge in odio contro i nemici di Dio, contro i bestemmiatori della Vergine; il loro trionfo lo invelenisce; la sua impotenza lo rende perfido; e l' idillico frate di pochi anni avanti diviene il freddo assassino di Enrico III. Cosí Macaulay rappresenterebbe Clément; cosí Dumas rappresenterebbe Babette — Ma io dimenticava che qui si tratta del padre Bresciani; l'anima è un x, una incognita per lui. Qui cade Monsignor Palma; lá il Rossi; qui è ucciso il Finucci; lá è trafitto Aser: tutte le circostanze esteriori sono minutamente raccontate: che cosa vi manca? La rappresentazione dell'assassino e dell' idea che lo muove, cioè a dire e la storia è la poesia.

Adunque, mi chiederá il lettore, che cosa è l'*Ebreo di Verona?* Voi ci avete mostrato quello che dovrebbe essere: che cosa è? È la rivoluzione rappresentata plebeamente, nuda di tutte le sue forze interiori di movimento e di resistenza. È la rivoluzione nella sola sua corteccia, quale apparisce all'uom della plebe « un fracasso, un baccano, un Viva! e Muoia! », opera del tale e del tale. Tolte le idee, i caratteri, le passioni, nella cui limpida rivelazione è l'eccellenza dello storico e del poeta, non rimane che il vuoto fatto, quello solo che si vede con l'occhio materiale. Nondimeno anche questo ha il suo attrattivo, anche

la nuda azione diletta, quando lo scrittore sappia immaginare un intrigo, e destare la curiosità e tenere in sospensione i leggitori e rappresentare con vivace rapiditá il tumultuoso avvicendarsi de' casi umani. È un dramma ad uso della plebe, ma pure è un dramma; è un ballo mimico di cui non si comprende un'acca, ma che pur tira a sé gli sguardi di tutti. Questo libro al contrario è noiosissimo a leggere, e ci è stata mestieri tutta la mia buona volontá per tirar giú insino alla fine. L'azione spesso piú narrata che rappresentata, cronologicamente esposta senza alcun nesso interiore, aggirantesi intorno ad un centro artifiziale, intorno ad un personaggio, la cui importanza è nulla per rispetto ai grandi avvenimenti in mezzo a' quali sparisce: l'azione è qui affatto secondaria, ed il Bresciani ci presenta gli attori per avere occasione di mostrarci le scene. Pio IX si affaccia al balcone della reggia di Portici, perché il Bresciani ci possa descrivere le bellezze del golfo di Napoli. Pio IX fa una cavalcata alla Basilica Lateranense, perché il Bresciani ci possa far vedere « la squadra dei dragoni a cavallo », « i trombetti degli Svizzeri », i camerieri d'onore, i camerieri ecclesiastici, i collegi dei prelati, i cappellani e chierici di camera. E i dragoni ci stanno per farci vedere il berrettone e i guanti e gli stivali, e ci stanno i camerieri perché noi vedessimo le « belle guarnacchette » e le falde e i calzoni e i calzarini, e ci stanno i camerieri ecclesiastici per la loro cappa magna e i « cappuccioni » e i « cavalli » di rosso fiammante, ed i prelati ci stanno in grazia de' loro paludamenti paonazzi, e ci stanno i vescovi per mostrarci il cappello verde legato sotto il mento, e Pio IX ci sta per farci guardare la sua bella carrozza tirata « da sei cavalli neri coi cavalcanti in zimarrette avvinate ». — Che bella carrozza! che belli cavalli! che belle vesti! oh i belli guanti! oh le belle gualdrappe! belle quelle zimarre! bellissime quelle selle! — cosí grida la stupida plebe, quando passano processioni o mascherate, con un'ammirazione uguale pel cavallo e pel cavaliere! E se Bartolo si prende il caffé, egli è perché l'autore ci mostri in che guisa si ha a fare il caffé; e se Pio IX visita il Collegio romano, egli è per porci dinanzi il lastrico del cortile mutato in

giardino, le gallerie decorate, l'apparato della cappella, e il ritratto di Gregorio XIII, e la spezieria de' gesuiti, e i cori de' musici, e le legioni degli scolari, fanti, cavalieri, veliti, scorridori e triarii, *et caetera mirabilia*. Battaglie in Lombardia, tumulti in Roma, agitazioni a Napoli, ed il padre Bresciani se ne va a diporto per mare con Alisa o Luisella per poterci descrivere il golfo di Salerno e Amalfi e Positano e Minòri e Majòri, a non finirla mai. Cosí l'azione vi è non per sé, ma per la descrizione; l'uomo vi sta per il suo cavallo; l'attore per le scene; Bartolo per il suo caffé e Pio IX per la sua carrozza. Un giorno il Bresciani si lasciò dire che a lui bastava l'animo di scrivere come il padre Bartoli; e Pietro Giordani di rimando: — Matto insolente! credi tu che somiglianza di berretto faccia uguaglianza di cervello? — Ma il buon Bresciani sel crede: il cervello nel suo libro ci sta, perché egli abbia un pretesto di descriverci il berretto.

Pure il genere descrittivo ha anch'esso le sue bellezze. Piacciono le descrizioni del Bartoli: e se in un vago panorama ti si affacciano colli e paesetti e ville e lembi di cielo e pianure di laghi, tu vi affiggi lo sguardo con maraviglioso diletto. Che manca a queste descrizioni, che te ne senti sí tosto sazio e ristucco, o tentato di saltarle a piè pari? Perché ti viene il sudor freddo, quando tu leggendo ti abbatti in qualche parola, come grotta, montagna, golfo, chiesa, giardino, cittá, aspettandoti il formidabile regalo di due o tre pagine di descrizione? Perché il padre Bresciani, siccome non reca in mezzo un'azione se non per fare una descrizione, cosí non pone mano a descrivere, se non per disgravarsi la mente dell'enorme provvisione che vi è raccolta di frasi e di parole toscane. L'azione vi sta per la descrizione; la descrizione vi sta per la frase. Passeggiando lungo i portici di Po in Torino, spesso dimentichi le tue faccende per fermarti innanzi a qualcuno dei tanti quadri e ritratti che vi sono in mostra; e qui contempli l'occhio vivido e quasi minaccioso di Vittorio Emanuele con quella sua aria concitata ed imperatoria; lá rimani assorto innanzi alla faccia trista e pensosa di Mazzini; ecco piú in lá Manara con quella sua fisonomia

tra il brusco ed il bizzarro, e il volto affilato e pallido del Duca di Genova, ed il sorriso di Maria Adelaide soavemente malinconico. Qui trovi espressione, ovvero una rivelazione piú o meno perfetta dell'anima in quelle forme, un sentimento, un pensiero, un'azione. Niente vi è che ti dia un' immagine dei ritratti del padre Bresciani. Entra ora meco da quel sartore o da quel barbiere e guarda: vedrai tre o quattro persone dipinte con le facce stupide ed in diverse attitudini, di prospetto, di lato, di spalla: quelle facce vi sono per mostrarci la moda e l'assetto della barba e de' capelli; quelle attitudini vi sono per mostrarci la piega e l'attagliarsi dell'abito alle varie positure del corpo: la faccia vi sta per la barba, ed il corpo per l'abito. Noi ci siamo avvicinati al padre Bresciani; ma dobbiamo calare ancora piú giú. Ecco il sartore che tiene in serbo abiti di ogni ragione, belli e fatti; e ci volge a tutti e due una cupida occhiata, pensando al tale e tale abito, che ci cascherebbe sí bene! che ci direbbe a maraviglia! Noi siamo per questa gente materia di commercio, occasione di spaccio: il barbiere ti guarda alla faccia, il ciabattino a' piedi, ed il sartore alla vita. E tale è l'obbietto per il padre Bresciani. L'obbietto non ha efficacia sulla sua fantasia, ma sulla sua memoria; in luogo di risvegliare nel suo animo queste e quelle forme, questi e quei sentimenti, gli ricorda le tali e tali frasi impazienti di uscir fuori: — e come ci calzano! come ci si affanno! come suonano bene! e questa, la ci cape anch'essa! come lasciare quest'altra? e ve' questa che va a capello! e dimenticavo la piú bella! — e compiuto lo spaccio, si frega le mani tutto contento il buon padre Bresciani. Ond' è ch'egli non ti lascia, se non quando ha esausto tutto il suo vocabolario, entrando in particolari tanto minuti che vi si affoga. Eccoti un vascello. In un dizionario per categorie, alla voce vascello troverai infinite voci toscane per nominare le sue parti ed attrezzi, come alle voci cucina, casa, desinare, ecc. Vi troverai i cannoncelli di gabbia, i vergoni, il pappafico di maestra e di trinchetto, le controgiunte di bompresso, i cavi e le gomene di rispetto, il boccaporto di poppa, e tarsiti e filetti e corniciature, ecc., ecc. Quale tentazione per il padre Bresciani! Egli ha

in capo il dizionario dalla A alla Z. — Mi si dá del frasaiuolo, — scappa su a dire una volta l'ingenuo. — Ma che ci ho a fare? Non posso pensare una cosa, che non mi pullulino in capo le cento frasi; non le vado scavando io, sono elle che non mi dánno requie. — Sventurato padre Bresciani! Tu vuoi parlarmi de' poveri gesuiti cacciati da Genova che stanno lí molto abbasso nella stiva gemebondi: con qual cuore puoi tu indugiarti a descrivere parte a parte il vascello? Ma e i vocaboli? Trasandare una sí bella occasione! E giá ti ronzano nella mente e vogliono ad ogni patto sbucar fuori. Ecco: — l'ho trovato! l'ho trovato! — ad ogni cosa ci è il rimedio. Immagineremo che l'uffiziale sia assente e che il contromastro dicesse al viaggiatore: compiacessesi di attenderlo, e intanto il condurrebbe a vedere sí bel legno, robusto e ben arredato. Ben trovato! Ed ecco un formicolare di vocaboli in lunga processione: ecco i « cannoncelli di gabbia », le vele « raccolte e chiuse lungo i vergoni », i « tragitti delle sarte del pappafico di maestra e di trinchetto alle controgiunte di bompresso »; « la forza degli argani, le catene dell'àncore, i cavi e le gomene di rispetto ». Siamo nella sala d'arme, e qui vocaboli di un'altra categoria tribolano il povero padre, e tumultuano e vogliono uscire essi pure; ed eccoti le daghette, i falconcini, i passatoi e i falconetti d'assalto. Dato sfogo a questi nuovi ospiti, ricomincia la processione, ed ha i tarsiti, i filetti, le corniciature e i compartimenti, e poi « il focolare di ferro cosí ben bilicato in mezzo alla nave », e poi « i lettucci a maniera di culla dondolante », e poi...; leggetevi, caro lettore, due pagine. Ma questi particolari sono tutti prosaici! Non è vero. Il padre Bresciani sa una sua ricetta per fare di un vascello una ninfa, e per ornare di fiori poetici que' cannoncelli, que' boccaporti e quegli assiti. Ascoltate. « Il *bel-l'*assetto delle vele,... l' intreccio *mirabile* delle corde,... per sí *bel* modo che Aser ne era stupito,... coltellacci... *bene* intrecciati, il tutto... *bene* accomodato e con *bell'*ordine, i *belli* ingegni del focolare... cosí *ben* bilicato, in *bell'*ordine seduti... » Come? qui vi è un subisso di « bello » e di « bene » con un odore di « mirabile », e voi domandate se vi è poesia! Descrivete, padre Bre-

sciani: altre descrizioni vi attendono, altri vocaboli vi perseguitano. Poco rileva che la descrizione vi sia per incidente o per paragone: la stupida frase non vuol saperne di queste scuse. Pio IX dee far colezione di caffé e latte? e vien fuori la tavoletta e il credenziere e « il cofanetto di marocchin rosso » e le anforette d'oro e il pane affettato e il vassoio di argento. E se il buon padre vuol paragonare le donne romane spasimate di Mazzini alle pollastre e alle chiocce, non ci è paragone che tenga: una volta nominate le chiocce, gli si affolla una falange di vocaboli, e le povere donne, « tenendo il metro delle valenti chiocce..., s'arruffan tutte, e imporporando la cresta, e inalberando la testa e sbattendo l'ale, e vibrando il becco crocitano e s'avventano agli occhi, ch' è un portento a vederle ». Qual meraviglia ora, che il padre Bresciani ti racconti con lo stesso stile un assassinio ed una passeggiata? Innanzi agli occhi suoi non vi è né l'assassinio, né la passeggiata, ma la frase, e non vi è cosa piú stupida e piú fredda della frase.

Io voglio conchiudere con una triste riflessione. Il padre Bresciani è un uomo di poco ingegno e di volgare carattere, senza fiele, senza spirito, uno di quegli uomini tagliati cosí alla grossa, di cui si dice con un'aria di benevolo compatimento: — gli è un buon uomo! — Egli ha studiato molto nelle cose della lingua ed ha scritto tra l'altro de' dialoghi utilissimi, ove ha raccolto i piú bei vocaboli e modi di dire toscani ad uso degli studiosi. Se costui fosse rimaso nel secolo, sarebbe riuscito un uomo dabbene, lodato da tutti, perché non invidiato da nessuno; rispettato per la sua sincera pietá e bontá d'animo, consultato spesso per la sua domestichezza con i buoni scrittori e per il paziente studio della parte famigliare della lingua, di cui pochi hanno pratica. La sua mala ventura lo ha fatto capitare tra gesuiti; ed ha dovuto partecipare ad atti e maneggi, a' quali non era chiamato né dal suo ingegno, né dal suo carattere; vestirsi di passioni che non sente; imparare a mentire, a calunniare, a malignare, ad odiare; contrarre il labbro ad una ironia, a cui non giunge la sua poca malizia; attizzare le ire de' vincitori contro infelici che sono negli ergastoli o nell'esilio; e, mu-

tata la penna in pugnale, quando il patibolo era cosí spesso rizzato in Italia, aggiungere i suoi colpi codardi alla mannaia del carnefice. E tutto ciò fatto scioccamente, poiché egli non era nato a questo. Nel secolo, sarebbe riuscito un uomo dabbene; gesuita, è riuscito direi che cosa, se la parola non mi paresse un po' dura.

[Nel « Cimento », Torino, vol. V, pp. 302-323, febbraio 1855.]

[5]

« SATANA E LE GRAZIE »

Leggenda di Giovanni Prati.

Se uno spettatore, dopo di aver battuto le mani ad un re di corona in sulla scena, andando dietro al palco scenico, cogliesse quel re di corona, poniamo sia Agamennone, nell'atto che sta giocando a pari o caffo con Egisto, perderebbe issofatto ogni sua illusione, parendogli di vedere colá una parodia ed una caricatura di quello che si fa al cospetto del pubblico. Il simile è di un lettore che cogliesse il poeta nell'atto ch'ei scrive. Un maledetto calamaio che si riversa sullo scrittoio, un demonio di penna che incespica ad ogni tratto, uno stridulo urlo dalla via di qualche venditore, il suono quotidiano della lanterna magica nel cortile, un sigaro che non vuol fumare, un seccatore che non ti vuol lasciare, e tra un verso e l'altro una maledizione, una buona bestemmia, sono spesso gli accessorii prosaici e ridicoli di una seria poesia. Giovanni Prati ha avuto il coraggio eroico di rappresentarci quello che avviene dietro il palco scenico prima che si comparisca in iscena, e di far egli stesso una parodia ed una caricatura della sua poesia. Il che si fa quando la poesia in apparenza seria ha un fondo comico, il quale si svela con magistrale artifizio nella natura prosaica del prologo, che pare un accessorio, ed è esso il lavoro. Sicché, venuto al punto che il poeta manda all'inferno il sigaro, la musa e l'Aracinto, e pone in bocca al sigaro una flebile elegia, io mi sono fermato,

e mi son detto: — Diavolo! *Satana e le Grazie* sará dunque uno scherzo, una mascherata. Il poeta si è voluto burlare del lettore. Pur buono che me ne sono accorto a tempo! Non sarò io quel gonzo. — E leggo e rileggo. E mi aspettavo ad ogni tratto di vedere le Grazie trasformarsi in topolini, o in gatto, o in non so che altro, e Satana vanire nel fumo di un sigaro, quando mi sono dovuto accorgere in ultimo, che la concezione è di una tragica serietá, e che quel prologo vi sta... a che cosa? La veritá innanzi tutto: vi sta a puro sfogo di bile. Cosí è. Sotto quel prologo e quella licenza non vi si cela alcuna intenzione artistica. Il poeta si è detto: — Se il mio Satana passa ai posteri, vi passeranno altresí i miei nemici col marchio indelebile ch' io ho loro stampato in fronte. — Certamente, e vi passerá pure qualche altra cosa: la vanitá offesa del poeta. I posteri diranno: — Ecco un poeta che nel concepire *Satana e le Grazie*, nel ritrarre le vanitá del genere umano, ce ne dá, senza saperlo, in sé stesso un esempio. — E diranno: — Ecco letterati, che un tempo stavano col capo nel guscio sotto le unghie sospettose della pubblica autoritá, e poi usano la libertá a straziarsi oscenamente, a modo di plebe, occupandosi del loro piccolo io e tu, quando c' era una vita pubblica ed un' Italia da conquistare! — Per buona fortuna è probabile che queste ignobili guerricciuole rimangano, come si dice, in famiglia; e che i posteri, con in capo cose piú gravi, non degnino della loro attenzione le nostre miserie.

Giovanni Prati si sente superiore d' ingegno a quelli ch'egli reputa suoi nemici: quanto a me, non so se ne abbia e quali. Certo egli esagera; e se nelle stizze umane si togliesse tutto ciò che vi aggiungiamo di nostra fantasia, molte ire omeriche diventerebbero collere di topi e di ranocchi. Il pubblico, come spettatore tranquillo, fa una giusta estimazione delle cose e ride di queste esagerazioni, ride a spese degli uni e degli altri; e ne ha di che. Non di meno, in queste gare vi è qualche cosa di ben serio. Al tale vien detto un frizzo, un motto, una parola imprudente, senza malignitá, per pura celia. Ma gli uomini sono disposti a vedere una intenzione dove non è che leggerezza, e

rispondendo provochiamo risposte, sicché a poco a poco si giunge davvero alla malignitá ed alla perfidia. Se quelli che si chiamano nemici potessero vedersi e conversare alquanto insieme, s' intenderebbero di leggeri: l'uomo esaminato da presso non è cosí cattivo come pare e come talora egli stesso si crede. Giovanni Prati, a sentirlo, disprezza i suoi nemici, non se ne cura, non guarda sí basso; ma quel continuo dirlo ti mostra che egli è colpito nel cuore, e coloro gli turbano la serenitá della vita. Pure, in quei suoi dispetti niente è di serio e di profondo; le sue ire non giungono fino all'odio: sono un calore d' immaginazione che s'evapora con la frase. Ed io son certo che, guardando piú riposatamente la cosa, e meglio sollecito della sua dignitá, egli vorrá purgare una seconda edizione di questo prologo e di questa licenza.

Cominciamo noi a dare il buon esempio; dimentichiamo prologo e licenza, e tiriamo dritto alla poesia. Ella è come un palagio a tre ordini: in fondo vi è una novella, che si trasforma in leggenda, e poi la leggenda si trasforma anch'ella in qualche cosa che simula l'epopea.

Tre giusti: un prete, un magistrato, un guerriero, sono da lusinghe femminili tratti al delitto, e pentiti e confessi sono impiccati in terra e glorificati in cielo. È una novella, come la *Pia* e l'*Ildegonda,* una novella cristianissima quanto al concetto, e ricca di situazioni patetiche.

Gli antichi attribuivano all'opera di potenze soprannaturali quello che noi spieghiamo con le umane passioni. Nel medio evo l'eroe de' racconti era il diavolo tentatore, che, con false apparizioni, turbava gli eremiti ed i santi dalle loro pie contemplazioni. Il Prati ha congiunto insieme il paganesimo e il medio evo. Il suo Satana è un gran personaggio, che non degna di scendere egli medesimo all'uffizio di tentatore, ed elegge a questo le Grazie. La novella si trasforma in leggenda.

Ma, al di sopra di questa lotta tra l'uomo e le potenze soprannaturali, vi è un'altra lotta tra esse potenze soprannaturali, tra le Grazie e Satana. Le Grazie sono vinte da Satana, e Satana è vinto da Dio. Il racconto diviene una storia teologica del ge-

nere umano, l'antico antagonismo tra il bene ed il male risoluto in una regione superiore. La leggenda si trasforma in epopea.

Di queste diverse forme Prati ha scelto la leggenda, che è come un centro che dee attirare nella sua orbita e assimilarsi quanto nel racconto vi è di epico e di umano: la novella e l'epopea.

La leggenda è il racconto di fatti individuali spiegati con l'opera di forze soprannaturali. È un genere che sorge naturalmente in tempi che l'uomo, inconscio di sé e della natura, attribuisce tutto all'opera di esseri invisibili, de' quali la sua fantasia popola il mondo. Nella leggenda trovi uomini vivi, spontanei, creduli, aperti a tutte le impressioni: i caratteri e le passioni appariscono nell'azione, in un motto, in un gesto, senza coscienza di sé come caratteri e passioni; tal che non sapendo spiegarsi quella forza irresistibile che li trae fatalmente all'opera, s' immaginano gli uomini di essere ammaliati ed affascinati da una forza esteriore invisibile, Venere, o il Demonio, o quale si sia il nome suo. L' interesse principale cade qui, dunque, in quello che oggi dicesi « il fantastico », e che quivi è parte di realtá. La buona fede del narratore e degli attori, una certa ingenuitá e semplicitá fanciullesca, una vivacitá di impressioni natìa e non ancora contenuta o trasformata dalla riflessione o dalla consuetudine, l'evidenza e la personalitá di quelle apparizioni che si credono reali, ed i costumi, le istituzioni, le maniere, tutti gli accessorii di quel mondo primitivo concordanti con quell'appassionata ignoranza, costituiscono il fondo poetico dell'antica leggenda. Tale è la mirabile leggenda del carbonaio presso il Passavanti, dettata con una evidenza di fantasia ed un vigore di stile che ti ricorda la *Divina Commedia*, leggenda anch'essa, o per dir meglio, l'epopea della leggenda.

Questo genere nasce naturalmente, e naturalmente sen va. L'epopea cade nel romanzo, e la leggenda nella novella. I caratteri e le passioni, come motivi interni dell'azione, sono ora rappresentati in tutte le loro gradazioni, in tutto quell'avvicendarsi d' impulso e di resistenza, in che è posto il maggiore attrattivo di questo genere; il quale perisce per la sua propria esagerazione,

quando degenera in un'analisi di passioni prosaica e rettorica, e l'azione vi sta a dare risalto ai sentimenti, e le osservazioni tolgono il luogo alla rappresentazione.

Allora si ritorna alle forme antiche, e la poesia si rinsanguina. Ricomparisce l'Olimpo e Satana: la novella si marita con la leggenda.

La leggenda moderna è lo stesso che l'antica? Quando leggiamo il racconto del carbonaio, nessuno domanda: — Che cosa ha voluto fare l'autore? — L'autore ha voluto raccontare un fatto: ecco tutto. Ma quando Prati, in luogo di descriverci le passioni che condussero quei tre giusti al delitto, vi caccia in mezzo le Grazie e Satana, non ci è lettore che non domandi a sé stesso: — Che cosa ha voluto far Prati? — Il lettore volgare ragiona cosí: — Prati sa che quei tre giusti furono sospinti al male dalle loro passioni: ficcarci in mezzo le Grazie che si fanno donne per sedurli, la è troppo: non ce la dará ad intendere. Le Grazie sono ombre ed apparenze, sotto il cui velo ha voluto adombrare qualche profondo concetto. — Ed eccoti i lettori tutti dietro al concetto di Prati; e chi gliene affibbia uno, chi un altro, in mezzo alle alte risa di due persone, del *Fischietto* e del poeta. Il *Fischietto* nella sua qualitá comica è il ghigno del secolo decimonono, che guarda con una curiositá poco riverente alla nuditá delle Grazie, e le trova poco decenti, si beffa di Satana, spauracchio de' nostri maggiori, e, volgendo un'occhiata di compassione al poeta, si stringe nelle spalle e conchiude: — È matto! — Il poeta, conscio egli solo del suo segreto, se la ride sotto il muso, con l'aria di chi ci dica: — Stillatevi pure il cervello; non l' indovinerete. — Ma Prati ha veramente un segreto? Ha voluto egli celare sotto la sua finzione una veritá teologica o filosofica o morale? Se cosí fosse, mi permetta che alla mia volta io rida di lui. La critica italiana è dunque caduta sí basso, che noi non possiamo gustare una poesia, se non vi peschiamo sotto un concetto scientifico? Noi non concepiamo ancora la poesia come arte; non ci contentiamo ch'ella ci dia ciò che solo può darci, un godimento estetico, e ci avvolgiamo stagnanti in opinioni permesse appena a' tempi di Vincenzo

Gravina. Volete sapere qual è il concetto di Prati? Io posso soddisfare la vostra curiositá. « Quello che fa cadere principalmente la donna è la vanitá; quello che fa cader l'uomo è l'amore sensuale. Nelle Grazie è simboleggiata la donna; ne' tre giusti è simboleggiato l'uomo, corrispondendo que' tre a' tre ordini in cui si partiva l'antica societá: sacerdoti, magistrati, e guerrieri. » — Diamine! e non altro? — domanderá il lettore, che Dio sa dove era ito con le sue speculazioni. E non altro. Concetto che non solo non è poetico, ma né tampoco scientifico: noto *lippis et tonsoribus*, esso è divenuto proprietá del senso comune, buono al piú ad essere la moralitá di un racconto per fanciulli. Che il vecchio Esopo spiegasse sotto il velo della favola alcuna veritá morale ai suoi contemporanei, è naturale in tempi che il pensiero era ancora poesia, ancora inviluppato ne' miti; ma che oggi si domandi alla poesia per suo passaporto questa specie di *fabula docet*, un insegnamento, uno « scopo morale », come si dice, gli è un falsificare ad un tempo la morale e la poesia; ciascuna ha la sua veritá e la sua ragion d'essere in sé stessa. Egli è vero che per Prati, che è uomo d' ingegno, questo concetto è qualche cosa di sopravvenuto e di appiccato, rimaso fuori della poesia, e perciò impossibile a cogliere, potendo da un racconto cavarsi le piú diverse sentenze morali. Il Tasso apponeva un'allegoria alla sua *Gerusalemme* per secondare l'andazzo critico del suo tempo; ed il Prati spaccia il suo segreto a quelli che nella poesia vogliono trovare un segreto.

E non di meno il lettore ripete pur sempre: — Che cosa ha voluto far Prati? — La domanda è giusta; perché il lettore moderno non può accettare le Grazie e Satana nel loro senso immediato, e vi ci vede un senso occulto. Ed anche il poeta. Lasciamo star Satana; forse Prati crede al diavolo: e forse, quando si è lasciato ire a quel maledetto prologo, non era lui, ma qualche demonio tentatore che suggerivagli: — Scrivi, scrivi: la vendetta è piú dolce del mele, come dice Omero. — Tal sia; ma alle Grazie almeno egli non ci crede. Erano realtá: ora sono per il lettore e per lui una forma vuota. Il poeta moderno può accogliere nella sua poesia le forme mitologiche di tutti i tempi;

ma a patto che quelle forme divenute vacue e libere sieno da lui riempiute di un nuovo contenuto, sieno ricreate. E cosí il Minos ed il Cerbero di Dante non sono una imitazione letteraria del Minos e del Cerbero classico, ma una seconda creazione. Ora questo nuovo contenuto non dee essere giá un concetto astratto, una veritá morale; poiché la poesia non è spiegazione, ma rappresentazione della natura, e dee ritrarmela com'ella è, mobile e viva, e non come concetto e pensiero. Se il nuovo contenuto è un'astrazione, quelle forme rimangono fuori di essa, e sono semplici allegorie, segni esteriori, caratteri algebraici di un concetto che non è in loro. Il contenuto dee essere forza intima, vita ed anima, che riempia di sé quelle forme; e se pur volete chiamarlo concetto, sia pure, non disputiamo di parole; ma sia il concetto vivente, com' è il concetto di Dio nella natura, e come dev'essere il concetto dell'artista nelle sue rappresentazioni, ne abbia o non ne abbia coscienza. Se il concetto rimane nella sua purezza o astrazione, la forma in cui lo simboleggiate è una personificazione, non una persona; è l' idea, non l' ideale; è la teologia, non è Beatrice. Ora le potenze soprannaturali o mitologiche nell'arte moderna non sono questo o quel concetto filosofico, ma le stesse forze della natura e dell'uomo estrinsecate e fatte persone. Vi è stato un tempo che l'arte moderna ha disdegnato questi mezzi, e si è contentata di rappresentarci le passioni ed i caratteri nella loro realtá terrestre, sprezzando il *Deus ex machina* di Orazio. Oggi gli artisti si sono messi per due diversi indirizzi. Alcuni seguono per la stessa via, e, vaghi di novitá in un campo esausto, mancano di semplicitá e di naturalezza, portando le passioni fino all'ultimo raffinamento; e li vedi scendere negl'.infimi ordini della societá, e correre Africa ed America in cerca di altri orizzonti e di altre impressioni. Alcuni, stanchi di questo subbiettivismo, sentono il bisogno che la poesia riabbia una mitologia, e quelle passioni rappresentano al di fuori, giovandosi a quest'effetto di tutte le antiche finzioni. Goethe compendia in sé questi due indirizzi: cominciò col *Werther* e terminò col *Faust*. La mitologia di Goethe ha in sé un contenuto moderno; Mefistofele non esce dall'umano, ed Elena

stessa non è la realtá classica, ma una apparizione, un fantasma, dal di dentro del quale si gitta fuori Byron, radiante di luce. Né il fantastico nuoce alle passioni; la leggenda non uccide la novella; e vaglia ad esempio Faust e Margherita. Egli è questa viva rappresentazione de' caratteri e delle passioni umane, sotto un velo in apparenza allegorico, che rende cosí popolare il libro di Goethe, e ci fa chiamar « divina » la *Commedia* di Dante. E qui è il difetto capitale della poesia di Prati. Vi manca un vero movimento ed antagonismo di passioni, senza di cui non si possono esplicare le forze interiori che animano i suoi personaggi, i quali rimangono perciò semplici personificazioni.

Le Grazie sono divinitá scadute, e, simili a' nobili dei nostri giorni, baroni senza baronie e duchi senza ducati, elle sono deitá senza adoratori. Tutto ciò che la divinitá ha di esterno, rimane ancora: la rosea zona e le vaporose erbe dell'Aracinto. Ma l'elemento terrestre è giá penetrato in loro; si tengono ancor dee in mezzo ad un mondo mutato, e sospirano la prima grandezza. Il desiderio di un passato impossibile affretta la loro caduta, cancella ogni orma di divino, e le fa terra e cenere: Satana non fa che svolgere un germe giá preesistente in esse. È una concezione stupenda e direi anche nuova, se non fosse giá lampeggiata innanzi a Lamartine nella sua *Caduta di un angiolo*. È l'antitesi del concetto dantesco: non è l'umano che, a poco a poco, s' innalza al divino, ma è il divino che scende nel terrestre: è il paradiso che rovina in Malebolge. Ma Prati non ha avuto una chiara coscienza di questa concezione, e se n'è sbrigato con una inconcepibile leggerezza. Se egli l'avesse bene studiata e vagheggiata, avrebbe capito che vi si richiedeva intorno molti anni di lavoro, e che sarebbe bastata questa sola poesia ad allogarlo tra' grandi poeti italiani, da' quali è tanto ancora lontano. Egli ha creduto che a rappresentare la divinitá delle Grazie bastasse il dire « le dive sembianze », e « la diva Talia », ed « Eufrosine divina », e « gli orecchi divini »; e che a rappresentarle terrestri bastasse mutar loro il nome e farle piangere ed ululare. Vi è un punto in cui le Grazie sembrano prese d'amore per i tre infelici traditi, ed io che seguivo, scontento, l'anda-

mento cronologico di un'azione arida e prosaica, — bravo Prati! — ho esclamato: qui comincia ad aver coscienza del suo soggetto. — E, volendo pregustare con l' immaginazione il diletto che mi attendevo da' suoi versi, andavo fantasticando tra me: — Ecco, le Grazie amano i tre che avevano preso a sedurre. Elle son donne, e la divinitá non è morta ancora: vi è in loro la dea e la donna, il cui contrasto si rivela in ciò che vi ha di piú poetico, nell'amore. Ed è l'amore un sentimento nuovo ancora per le vergini Grazie, che ha per loro tutta la poesia e la giovanezza della prima impressione. Vi è tutta l'ebbrezza e la voluttá della terra congiunta con la celeste serenitá, col sentimento de' cieli; è l'amore di un essere che si sente ancora Dio, ed è giá uomo. Qui la situazione si muove e l' interesse comincia; nell'antagonismo de' due elementi raggia fuori la vita: non è piú una morta concezione, sono caratteri e passioni. — Ma ohimè! tutto questo rimase un bel fantasticare. Prati sembra non si sia pure accorto di avere alle mani una maraviglia di situazione, e si è spacciato in quattro versi:

— Piango, sclamò, dell'amor mio. Giá parmi
D'esser fatta terrestre, e mi conturba
Ogni cosa del mondo. E tu pur gemi,
Aglae, con me. Chè prode era e gentile
Quel tuo diletto, e noi misere e stolte
Li tradimmo cosí! —

L'amore non è qui una passione, è una cosa morta, una scolorata generalitá, come tutta la concezione: il contrasto è nelle parole; l'occhio del poeta non ha guardato nel loro cuore, né le ha innanzi nel loro turbamento; non vi è un' immagine; niente vi è di affettuoso. « Piango dell'amor mio! » Ed è la prima volta che la « divina » Eufrosine piange! è la prima volta che ella sente amore! « Giá parmi d'esser fatta terrestre. » È la prima volta ch'ella sente in sé qualche cosa di nuovo, che non sa spiegarsi. E che cosa è? Un tristo sogno:

C' incatena un tristo
Sogno le menti.

E non vede il poeta ch'egli è appunto questo « tristo sogno » che bisognava rappresentare? che qui gli si porgevano in folla gradazioni di sentimenti delicatissime e novissime, per poco ch'egli avesse sentito scaldarsi la fantasia? Sogno, amore terrestre, e piangere e gemere e tradire non sono poesia, massime quando si ha innanzi un sentimento misto di divino e di umano, da cui poteano sfolgorare bellezze uniche al mondo. Il poeta non ha avuto quella paziente serietá, quella profonda ispirazione, che viene agl'ingegni privilegiati dall'amore alle loro concezioni. E parimente le dive Grazie infemminiscono, perché son vane; e, ad ogni nuovo passo nel male, quando la loro natura divina vi si ribella, è la vanitá che le sospinge innanzi. Sicché il poeta ha piú volte l'occasione di rappresentarci questo sentimento, che è qui la sostanza e la vita segreta di tutto quello che apparisce di fuori. Una volta dice: « la vanarella Eufrosine ». Un'altra volta: « vinte dalla lusinga de' vicini imperi ». E ancora:

> La crudel Vanitá, che il Paradiso
> Tolse alla prima Venere celeste,
> Le avea domate al re della Menzogna;
> Ed anco impresse di divin sigillo,
> Bisognava obbedirgli, onde vendetta
> Trar de' regni caduti, e conquistarsi
> La gentil signoria dell' Universo.

Or questo è uno spiegare, non un rappresentare: la forma può essere piú o meno poetica: il fondo rimane prosaico. Il poeta fa loro comparir Venere in sogno. Bene immaginato; né vi è lettore, che qui non dica: — Finalmente! ecco la dea della bellezza, che fará brillar loro dinanzi quel seducente avvenire, quel sogno dorato che mena le fanciulle a perdizione, ornato dei piú vaghi colori. — E noi ci aspettiamo un'affascinatrice descrizione delle glorie e le pompe e le adorazioni, e di tutte le larve e le immagini onde la vanitá pasce la fantasia delle Grazie, sí potentemente che le trae ad abdicare alla loro natura. Cosí la vanitá non è un epiteto, né un essere allegorico, « la crudel

Vanitá che tolse il paradiso a... Venere celeste, ecc. »; ma un vivace sentimento che informa di sé l'anima e la precipita all'opera. La nostra aspettazione rimane anche questa volta delusa: le parole di Venere sono una esortazione, o piuttosto un arido imperativo congiunto con alcune ricordanze classiche.

> Obbedite a Satáno....
> E se vi piacque
> L'olimpic'aura, e la tutela e i riti
> Di Venere materna, e andar compagne
> Delle Muse immortali, ecc.....,
> Obbedite a Satán.

La vanitá e l'amore sono le sole due parti per le quali le Grazie possono esser dette creature poetiche: tutto l'altro è prosa. Una femmina perfida e simulatrice, che accusa e mena alla forca colui che ha tradito, può destare pure un grande interesse estetico, quando il poeta mi sappia rappresentare le tumultuose passioni della sua anima, i terrori, i rimorsi, le esitazioni, e le audacie e le paure: tale è Clitennestra. Ma le Grazie fanno tutto questo con una divina disinvoltura, e non destano pietá né terrore, in che è posta la doppia poesia della colpa. Cosí esse non hanno propriamente un carattere, che, aiutato dalla passione, si vada dispiegando nell'azione; non hanno personalitá: eppure le Grazie di Prati, nella magnifica situazione che avea alle mani rimasa inerte, erano nate a splendere anche elle in quel coro di fanciulle immortali, di cui va superba la moderna poesia!

E Satana? Come diciamo il « demonio di Giobbe », o di Dante, o di Milton, o del Tasso, o di Goethe, o di Le Sage, diremo anche il « Satana di Prati »? È una nuova creazione, una nuova persona, che è venuta ad abitare il nostro mondo poetico? Prati gli ha voluto dare delle proporzioni epiche: è il demonio, in cui vive ancora l'Arcangelo. La concezione è vecchia, ma non ancora esausta, potendosi dal contrasto delle due nature, il satanico ed il divino, cavar bellezze ancor nuove, ove sia profondamente studiata. Ognun sa con quanta altezza Milton

ci ha rappresentate queste due facce del demonio. Qui nel suo primo apparire il contrasto è rivelato in un modo sí splendido, che desta una grande aspettazione. Innanzi a tanta bellezza e maestá di forme noi diciamo: — Ecco un Dio! — Ma lo « sguardo vipereo » ed il riso ironico ci fa tosto soggiungere: — È Satana. — Se non che il contrasto qui nasce e qui muore; e la bella descrizione di Prati, priva di serietá, rimane una oziosa imitazione letteraria, un'amplificazione rettorica. Manca una vera lotta in cui Satana possa mostrarsi come anima ed esplicarsi nella sua doppia natura. Nessuna grandezza di pensieri, che ti riveli l'Arcangelo memore delle battaglie celesti; nessuna profonditá di malizia, che ti annunzii il re del male; nessuna sagacia di osservazione; nessuno scoppio d'ironia, che ti mostri il demonio tentatore e schernitore. Il suo maggior tratto di spirito è dire alle Grazie: — Disgraziate Grazie! — che è una freddura. Manca a quel riso ironico l'ironia; manca a quel « vipereo sguardo » la vista del cuore umano; manca a quella maestá la grandezza. Non vi è una vera lotta, in cui Satana trovi una seria resistenza e si spieghi come carattere, in tutta la potenza delle sue facoltá: egli vince col fascino dello sguardo ed incatena col riso: è un animale che t' impetra col suo sguardo infocato. La rappresentazione rimasta esteriore non è se non una ripetizione sazievole di sé stessa: la medesima apparenza appena dissimulata sotto la diversitá delle frasi, uno stesso aggettivo prima positivo, poi comparativo, e poi superlativo, un *bonus, melior, optimus*. Giudichi il lettore:

. . . . . . Orribile nel volto
A questo passo il re del male apparve.
. . . . . . il Re d'abisso
Mai piú orrendo non fu nella sua tetra
Maestá dell'orgoglio e della gioia.

E parimente:

. . . . . . Giá le Celesti
Sentian del bieco Iddio tutta d' intorno
La presenza e l' influsso.

. . . . . . Giá le Celesti
Sentian del bieco Iddio crescer piú sempre
La presenza e l' influsso.

. . . . . . Ché le Celesti
Sentian del bieco Iddio sempre piú enorme
il malefico influsso.

Ecco un « orribile » che si fa « piú orrendo »; ed un influsso che dopo di avere avuto il suo « piú » finisce con l' « enorme ». E cosí ogni volta che comparisce Satana, ti vedi innanzi il ridere e lo sghignazzare e i lampi degli occhi e il fumigare o fumare. E perché? Perché il poeta non ha veduto di Satana che l'esterno, e l'esterno è sempre lo stesso. Veduto una volta un animale, non abbiamo curiositá di rivederlo, ed il poeta non ve lo pone in iscena piú d'una fiata: lo descrive, e tutto è finito. L'uomo al contrario può comparire le cento volte in cento guise differenti, non per la diversitá del suo aspetto, ma per la sua inesausta ricchezza interiore che si mostra nella parola, e varia fino ad un certo segno anche il di fuori. E per non rimanere su' generali, che significa questo influsso crescente, grande, piú grande, grandissimo? Che immagine o che sentimento risveglia questo nel lettore? Che immagine o che sentimento scaldava il poeta, quando scrivea cosí? Niente: la sua anima era oscura. Egli dovea mostrarci quell' influsso in qualche tratto di malizia satanica, e ne' sofismi seducenti onde le Grazie inorpellano la loro debolezza, e cosí ci saremmo accorti che l' influsso cresceva, senza che il poeta avesse avuto bisogno di dirlo. Prati ha sentito che in questa lotta tra Satana e le Grazie vi è qualche cosa di epico; e ve ne avvedete alle proporzioni colossali che ha voluto dare al suo Satana, ed al sogno delle Grazie, parodia di una epopea spezzata in frammenti. E veramente, a giudicare dal rimbombo del verso, ti par che il poeta stia sempre lí con la tromba in mano e con le gote enfiate; ma niente vi è al disotto, che sia propriamente epico. Né per difetto giá di materia. L'antico mondo poetico che si dissolve sotto il soffio agghiacciato di Satana, le dive Grazie, sulla cui fronte si

scolpisce a poco a poco la viltá della terra, Satana vincitore degli dei e degli uomini, il quale nel momento del suo trionfo si vede sopra capo un angiolo che gli ha tolta la preda, un antagonismo tra potenze soprannaturali inferiori, che si risolve armonicamente in una regione piú alta col pentimento e col perdono, tutto ciò è ben piú epico che non le ire di Achille o i viaggi di Enea: è l'epopea primitiva, l'enigma dell'umanitá e della storia. Ma questo non è qui niente di serio: sono bolle che sgonfiano prima ancora che si levino in aria e raggino: sono i sogni confusi di fantasie giovani ed oziose, che saltano levemente di cosa in cosa senza posare in alcuna. Nessuna serietá di contrasto, di situazione, di caratteri, di passioni. L'autore ha avuto cosí poca coscienza dell'altezza in cui stava, che si affretta a discenderne. Epica è qui lo scadere del divino nel terrestre, la divinitá fatta donna, gli dei antichi che innanzi alla coscienza umana adulta si scoprono quali sono: uomini divinizzati. Le Grazie debbono cessare di essere dee, debbono divenir donne; e questo « debbono » è il fato dell'epopea, il significato epico e storico della poesia; ma qui scendono piú giú; piú giú assai della donna, piú giú del terrestre. Che elle diventino per giunta simulatrici e denunziatrici, abbiettamente colpevoli, questo non ha piú alcun senso, toglie alla poesia la sua epica dignitá, e la gitta nell'accidentale di un volgare racconto: non è piú una storia « umana »; è il caso del tale e del tale. Cosí un'alta concezione che comincia con l'Olimpo, va a finire con un assassinio, un giudizio criminale e la forca: dalla cima dell'Aracinto andiamo a cadere in un tribunale, e dalla sommitá dell'epopea nell'angustia di una novella. Il quale difetto nasce da questo: che Prati non ha con bastante maturitá considerata la sua concezione. Le Grazie rappresentano qui due parti. Da un lato elle sono dee che diventano donne, e qui è il senso epico della leggenda; da un altro lato elle simboleggiano le donne che per vanitá cadono nel male, e qui la leggenda è un racconto morale e volgare. Ora il poeta dovea scegliere di questi due concetti uno; ma, non avendoli bene esaminati, essi coesistono confusamente nel suo spirito, e si urtano e si nuocono a vicenda. Se le Grazie sono

donne vane che cadono nel male, l'Olimpo e l'Aracinto e Venere e Giove e tutto ciò che vi è di epico, vi sta a pigione, e non è che rettorica, ornamento poetico: che necessitá vi è che queste donne sieno le Grazie? E non debbono al contrario essere donne, come i tre giusti, che simboleggiano l'uomo, sono uomini? Qui la loro divinitá non ha niente che farci. Ma se elle son dee, che diventano donne, la poesia sta tutta nel saper cogliere il passaggio dal divino nell'umano, dal celeste nel terrestre in tutte le sue delicate gradazioni, cioè a dire, nel rappresentare la morte dell'antica mitologia innanzi alla coscienza di un Dio spirituale: concezione cristianissima e novissima, alla cui epica altezza deve rimanere estraneo l'assassinio, la forca e il tribunale. Questa confusione di concetti fa che l'epopea è qui falsata ed affogata nel suo germe dalla novella; ma vi è almeno la novella?

La leggenda moderna sopravvenuta alla novella deve contenerla in sé: a quel candore natìo d'ingenua rappresentazione esteriore dell'antica leggenda non possibile a raggiungere deve ella supplire col vivo e vario giuoco delle passioni. Volete voi estrinsecarmi queste passioni in esseri soprannaturali? Sta bene. Ma voi sapete che questi esseri non sono in fondo che le stesse nostre passioni; e questa coscienza deve apparire nella vostra rappresentazione. La passione, il carattere, la personalitá deve pure manifestarsi negli esseri soprannaturali: altrimenti avremo simboli, e non idoli, non creature poetiche. Pure, finché la lotta rimane in regioni superiori fra potenze soprannaturali, il fantastico ed il maraviglioso può, fino ad un certo segno, bastare a sé stesso. Ma qui la lotta, iniziata in alto, discende in terra, ed entrano in iscena tre uomini, che mangiano e bevono e dormono e vestono panni: qui nella leggenda penetra la novella con tutte le sue condizioni estetiche. E qual novella! Sono tre uomini virtuosi che dall'amore sono balestrati ad un tratto nella via del male fino all'assassinio; e nondimeno l'amore li acceca senza depravare la loro anima e cancellarvi ogni vestigio del giusto. Giace in fondo al loro cuore l'uomo antico, che, dopo il delitto e il disinganno, si risveglia nel rimorso e si purifica nel pentimento; onde meritano di essere riscattati dal de-

monio e di andare a salute. La forza irresistibile e fatale della loro passione è rappresentata al di fuori nel fascino che su di loro esercitano Satana e le Grazie; e il libero arbitrio resiste, cade e risorge. Concetto cristianissimo che esprime sotto un fatto particolare la redenzione dell'uomo dal male o dal diavolo mediante l'espiazione ed il pentimento. Questa novella è divisa dunque in tre parti: la lotta dell'uomo virtuoso contro il male, la sua caduta ed il suo riscatto. Ora, ecco in che modo Prati ha condotta la novella. Poniamo che i tre personaggi sieno A, B, C. Come essi debbono simboleggiare l'uomo in genere, e l'antica societá era divisa in sacerdoti magistrati e guerrieri, poniamo che A sia il prete, B il magistrato, e C il guerriero. Il prete predica, confessa, assiste i moribondi. Il magistrato studia i codici e le pandette, giudica e condanna. Il guerriero combatte, cavalca, marcia di está e di verno. Debbono essere tre giusti. Il prete non si lascerá sedurre da' piaceri mondani. Il magistrato comporrá discordie e disprezzerá le ricchezze. Il guerriero salverá la vita a tre disperati che si volevano ammazzare. Battezziamo ora A, B, C. Chiamiamo A Don Mario, B Eraclito, e C Ermanno, e la novella è fatta... Adagio, poeta: la novella non è ancor cominciata. Per Dio! Oggi, per voler che gl' individui rappresentino le idee, distruggiamo rappresentati e rappresentanti, individui e idee. Anche Faust simboleggia l'uomo, ma Faust è una delle piú ricche e varie personalitá che sieno in poesia. Chi è Don Mario, Eraclito ed Ermanno? Sono tre astrazioni, tre specie, tre cifre, anzi tre unitá simili, tanto che spesso mi è incontrato di confondere i nomi, essendo essi tre vocaboli e non tre persone. E se vi aggiungete le tre Grazie che anch'esse hanno ben poco d' individuale, avremo sei nomi propri, e ciascuno non desta alcuna immagine fissa nella mente del lettore. E quanto a me, confesso che non so ancora chi sia l' « inclita Nella », e se la « leggiadra Luce » sia Eufrosine o Talia, e talora saluto il guerriero col nome del magistrato, e alcuna volta ho dovuto ricorrere al libro per uscire di impaccio. Abbiamo tre unitá poste dirimpetto a tre unitá, e le prime fanno lo stesso, e le seconde patiscono lo stesso. Eva innamora

Don Mario: il poeta poteva quindi soggiungere un « eccetera », cioè a dire: e cosí l'altra innamora l'altro e l'altra l'altro. Ma siccome questo « eccetera » è poco poetico, l'autore ti dice il medesimo con diverse frasi, e talora si secca egli stesso del giuoco, e ti traduce l'eccetera in italiano. Eva guarda, Luce sorride, Nella canta; la voce del prete trema; la voce del magistrato muore in un sospiro; ed il soldato è commosso da palpiti. È un giuoco di frasi, che potete cambiare o scambiare a talento; e potete ben farmi ridere Nella, cantare Eva, sospirare il soldato e palpitare il prete. Il poeta ha passato in mostra i varii modi dell' innamorare e le varie impressioni degl' innamorati, e le dispensa a dritta e a manca senz'altro criterio che il caso, dovendo pur dire lo stesso con una frase differente. Talora se ne stanca, ed ecco uscir fuori l' « eccetera » che è in fondo della situazione:

. . . . Nell'ora istessa
Cosí Luce ad Eraclito parlava,
Cosí Nella ad Erman.

È una canzone con tre ritornelli, una lettera in tre caratteri, una idea in tre frasi:

Tal Reina di Mario Eva si rese;
Tal Reina d' Eraclito fu Luce;
Tal Reina d' Erman l' inclita Nella.

Non vi è cosa piú contraria alla poesia, che questa vuota unità nella quale non è alcuna differenza o pienezza di vita individuale. Il poeta è cosí condannato ai luoghi comuni. Dev'egli rappresentarmi il rimorso dei tre rei? Il rimorso è poetico quando si mescola con tutt' i pensieri e i sentimenti e le rimembranze della vita; ma come qui non ci è vita, che cosa rimane? Il rimorso concepito astrattamente, un luogo comune sotto frasi sonore.

Slánciati, o reo, del tuo cavallo in tergo,
Ma su quel tergo non starai tu solo.
Slánciati, o reo, su barca agile ai flutti,

Ma tu sol non starai su quella barca.
Slánciati, o reo, de' monti erti alle cime,
Ma lá pur anco in due vi troverete.
Ché ostinata la larva è del Rimorso,
Né spazio o tempo la affatican mai.

Questa è declamazione rettorica, non rappresentazione poetica. Egli è vero che alcuna varietá può qui nascere dalle diverse professioni de' tre, ed il poeta se n'è giovato. Ma la differenza di sottana, toga e spada non vi dá che qualitá astratte, senza sostantivo, cioè a dire, senza che vi stia l'uomo al di sotto, nel quale prendano individualitá e costituiscano un carattere. Non basta che ci sia il re: quel re dee essere Aristodemo o Agamennone. Ci dee essere il tale magistrato, il tale prete, il tale soldato: in questo « tale » è tutto il segreto della creazione artistica: l'uomo vivente non è l'uomo, ma questo o quell'uomo.

O Eraclito, dov'era il tuo sorriso
Nobile ed alto; l'autorevol calma
Della persona, e il dignitoso e forte
Eloquio tuo? La vivida pupilla,
Facile indizio dell'ardito ingegno;
L'agil vigor; la sottil cura; il fermo
Senno; la insigne intrepidezza, ecc.

Qui ci è aggettivi e nomi astratti seguentisi a modo di dizionario, come si fa ne' panegirici e come fa talora anche Pietro Giordani. E che altro sono i luoghi topici se non queste generalitá cavate dal genere e dalla specie, che abbassano l'arte a mestiere, e l'eloquenza a sofistica? Con questi elementi la novella è poco meno che strozzata. Nella prima parte la libertá umana dee resistere con tanto piú vigore, in quanto alla fine ella risorge e trionfa. Tutto si riduce ad una scenetta tra Eva e Don Mario. Eva finge di volersi partire per indurre Don Mario all'assassinio. È nota la scena memorabile, in cui Egisto con lo stesso mezzo sospinge Clitennestra a trafiggere Agamennone: mai Alfieri si è levato sí alto. Egisto è un miracolo di malizia e di perfidia sotto un'aria d' ingenuitá e di lealtá; è il vero Sa-

tana. La turbata ed innamorata donna gli oppone una resistenza, che s' infiacchisce piú e piú con gradazioni attinte dal piú profondo dell'umana coscienza; né egli le dice giá: — uccidi il tuo marito. — È un pensiero ch'egli fa germinare in lei dalla natura stessa della situazione in cui l'ha posta. E tutto questo rimarrebbe uno scheletro, una povera ossatura, se non prendesse carne e colore nelle due persone compiutamente poetiche di Egisto e Clitennestra, nelle quali que' motivi e quelle accuse astratte diventano sentimenti e memorie e passioni. Sentite ora Don Mario, e vi parrá ch'egli sia una di quelle maschere della nostra antica commedia dell'arte, il Pantalone, l'Arlecchino, il Dottore, dove i nostri attori improvvisavano facilmente, perché rappresentavano caratteri di convenzione con forme di convenzione. Le parole di Don Mario sono le frasi di un primo amoroso, esagerate e perciò comiche, tradizionali e perciò volgari, delle quali certi scapati giovanotti si valgono oggi per darla ad intendere a certe semplicette, che con tutta semplicitá rendono loro frase per frase.

— Che? Tu lasciarmi?... Oh, non lo dir. Perduta
È giá l'anima mia. Giá gli spaventi
Dell' inferno ella prova. Ah, non volerli
Anticipar. Pietá di me. Non farti
Maledir da chi t'ama entro la eterna
Carcere de' dannati. Or via; tu prendi
Crudel gioco di me. Parla una volta;
La mia vita e la morte è sul tuo labbro. —

Aggiungeteci un « T'amo, e seguace m'avrai dovunque » ed un « Per la tua bellezza che non feci o farei? » e poi « Eva, pietá! » e poi « Eva, pietá! », e Don Mario ha parlato. Queste frasi sono cosí generali, che se mi cambiate la situazione, elle desterebbero un riso irresistibile senza mutarci una sillaba, fingendo per esempio un vecchio e sciocco innamorato a' piedi di una maliziosa fanciulla. La scena d'Alfieri al contrario, perché ivi la situazione è discesa in tutte le particolaritá della persona, e vive ne' minimi accessorii, non si può rendere comica senza trasformarla da cima a fondo. Nella seconda parte il poeta dee rappresentarci il ri-

morso de' rei; e come un predicatore dal pulpito ei si volge con tre apostrofi a' tre; e rammenta al prete, quando diceva messa e assisteva i moribondi e benediceva e battezzava e predicava; e rammenta al magistrato, quando sentenziava e librava il torto e la ragione; ed al soldato, quando cavalcava e combatteva e marciava; tutto questo è detto in versi risonanti, ma tutto questo non è che ricordare a ciascuno la sua professione. Questo è rettorica. Ma vi è poesia, quando il prete è invitato a cantare la messa da morto, ed il magistrato a investigare le tracce e gli omicidii, ed il soldato a cercarli; bella concezione, piena di veritá e straziante. Il rimorso qui non è una astrazione ornata di fiori rettorici, ma vive nell'intimo stesso dell'azione; e le parole de' tre, in apparenza insignificanti, rivelano un sentimento ineffabile d'angoscia; in quell'azione e in quel sentimento vi è giá il rimorso senza che il poeta lo dica e senza che essi lo sappiano: questo è poesia. Nella terza parte è il pentimento de' rei: di che ci è appena uno schizzo in poche parole. Il poeta non ne ha capita l' importanza. Qui è la catastrofe vera della poesia e il suo alto significato, e l'autore, in luogo di mostrarci un angiolo vanitoso, che scende a garrire con Satana per godere del suo trionfo, e con un'aria di vanteria gli dice: — Mi conosci? sai che feci? ecc. —, dovea mostrarmelo operoso accanto a' giusti, essendo esso il contrapposto di Satana, il principio del bene che risorge e vince. E se il poeta, stanco di fantasmi e di simboli, volea ciò rappresentarmi umanamente, sia pure: e gli si porgeva una occasione unica di poesia altamente cristiana, che gli avrebbero invidiata Chateaubriand e Manzoni, alla quale rimase inferiore Milton nel suo secondo *Paradiso*, e che è la gemma del *Purgatorio* dantesco. Chi non ricorda l' incontro di Dante e di Beatrice, e la confessione e il pentimento di Dante? Anche colá il poeta si avvolge in mezzo a simboli: ma di sotto a quelli esce fuori l'umana natura con una veritá ed una magnificenza, che si lascia dietro di gran tratto ogni imitazione moderna.

L'ultima notte un monaco pietoso
Cogli uomini parlò.

Ecco tutto: il pentimento rimane un sottinteso. Vi è stato un tempo, in cui i nostri scrittori, quando la loro fantasia era esausta, aveano trovato un mezzo comodissimo per finirla: le loro parole andavano a morire in cinque o sei puntini, che significavano: il lettore immagini il resto. Sta a vedere che il lettore dovea supplire alla loro fantasia! Il sottinteso ha per sua correlazione l'espresso: né si sveglia nella mente del lettore quando non è nella mente dell'artista. Il quale non dee dir tutto, ma se veramente sente tumultuarsi al di dentro una folla d' idee accessorie, tanta ricchezza e tanto calore di fantasia si manifesterá al di fuori in immagini sintetiche, che parte contengano, parte richiamino il resto. Che cosa volete che mi desti nella mente un fatto espresso senza immagini e senza pentimenti? come:

> L'ultima notte un monaco pietoso
> Cogli uomini parlò.

La mia fantasia rimane inerte; il mio cuore riman freddo.

Prati si proponeva di fare un lavoro in quattro canti brevissimi, ed ha avuto innanzi una concezione vastissima, che è una leggenda in fondo, la quale mette dall'un lato nell'epopea e dall'altro nella novella. Ha voluto abbracciar troppo e non ha stretto nulla: non vi si è ben preparato: non ha considerato seriamente il suo argomento. È mancata a lui una chiara intuizione del mondo poetico che gli si parava dinanzi in confuso, sí che le sue diverse parti si urtano l'una nell'altra smozzicate e a frammenti, senza che ciascuna abbia una vita sua propria, e senza che vi sia una vita collettiva. La concezione è rimasa cosí nella sua ruvida e prosaica astrattezza; che è, oltre ai difetti accessorii, il difetto radicale di questo lavoro. Vi manca la creazione, cioè la concezione nel suo insieme e nelle sue parti fatta persona viva. E in questo è la infinita distanza che separa i grandi poeti da quelli che diconsi di second'ordine, fra Leopardi o Manzoni e Monti o Tommaso Grossi. Or questa povertá che è nel fondo, ci spiega l'ariditá dello stile in tutto il racconto.

Prati arido? sembra un paradosso; ma guardate dunque al di lá della buccia. Avvezzi a porre lo stile nelle frasi e nelle parole, noi chiamiamo arido uno scrittore che proceda rapido e conciso: e in questo senso chi piú arido del Machiavelli o di Dante o di Tacito? E chiamiamo ricco un discorso copioso e fiorito, senza por mente che cosa vi si cela al di sotto. I nostri poeti arcadi esprimevano la loro povertá poveramente; ed erano detti aridi. E forse che il Frugoni è meno arido, perché vi ruba la vista de' suoi cenci, stordendovi col fragore della voce? È una povertá dissimulata sotto il rumore delle parole. L'ariditá conduce a due difetti, alla ridondanza ed alla gonfiezza: poiché, come dice col suo buon senso Falstaff, la povertá gonfia l'uomo. Nessuno fa piú il bravo del poltrone; nessuno fa piú il divoto dell' ipocrita; la civetteria della forma è una denunziatrice ironia. In questo lavoro non vi è creazione e quindi non vi è fantasia, intendendo per questa parola quella potenza creatrice, che noi troviamo in Omero, in Dante, nell'Ariosto, le tre fantasie del mondo. Vi rimane una facoltá inferiore, piuttosto immaginazione di fantasia, la quale consiste in dare una forma a tutte le cose, secondo che le ci si presentano innanzi, l'una appresso l'altra. Prati ha una viva immaginazione, e per questa facoltá è forse il primo poeta di second'ordine che sia oggi in Italia. Egli non sa accomodarsi alla povertá; e quando alcuna cosa gli esce un po' gretta, in luogo di rifarsi sul fondo e lavorarlo, si travaglia intorno alla frase, sí ch'ella riesca splendida e magnifica. Quella pienezza di epiteti, quel rimbombo di suoni, quello splendore di elocuzione lo abbaglia e lo appaga, e gli nasconde la sua ariditá: e qual meraviglia?

La bête ignore l' homme, et l' homme ignore Dieu.

L' immaginazione non comprende la fantasia; Monti non comprendea Leopardi *. In questo campo angusto dell' immaginazione, venuta meno quell'onnipresenza e simultaneitá d' ispi-

* È noto che il Leopardi indirizzò al Monti con una sua lettera (12-11-1819) la *Canzone sull' Italia*, e che questi non si degnò pur di rispondergli.

razione che fa di tutto l' insieme una sola persona ed investe di un eguale calore tutte le parti, non rimane che un lavorare a spizzico, particolare per particolare: qualitá inferiore di poesia, nella quale Vincenzo Monti per magnificenza ed uso di verso entra a tutti innanzi. L' immaginazione di Prati non si spiega in questa poesia con ugual forza: onde nasce una certa ineguaglianza di stile, mezzo tra la ridondanza e la gonfiezza, e a quando a quando semplice e pittoresco. L'Aracinto e la valle Dircèa e l'Olimpo e Giove e Venere e Pallade un tempo svegliavano nella mente cose vive, ed oggi non ci ricordano altro che i noiosi giorni di scuola, ne' quali studiavamo mitologia. Questo mondo poetico non ha avuto alcun potere sulla immaginazione di Prati, e rimane materia morta e scolastica, nomi ed epiteti classici: in Schiller e Goethe vi è una risurrezione: sono i Cuvier del mondo mitologico; qui hai mera erudizione in versi. Or quando l' immaginazione di Prati è sonnacchiosa, l'aridità è palliata dalla ridondanza, cioè a dire da una copia di aggettivi, di verbi, di perifrasi, che non hanno piú alcun senso: ripieni poetici; tali sono « divino » e « celeste » e « sacro » e « santo », che ti ritornano tante volte all'orecchio, « eterno », « immortale », « orrendo », « orribile », « mirabile », « possente », « augusto », ecc., e cosí: il primo turbamento fu « enorme »;

> Pene non mai da senso uman sofferte,
> Da umana lingua non narrate mai,
> Torturâr gli omicidi.

Piú spesso il poeta ha innanzi a sé una immagine confusa di forza, di violenza, di grandezza, di furore, e la sua immaginazione non ha virtú di concretare l' immagine in un gesto, in un movimento, in un particolare personale, sicché n'esce fuori una forma astratta e indeterminata, che non ti pone innanzi niente di netto e di lucido che tu possa ben cogliere, e manifesta nel poeta un istinto confuso di dover dire la tal cosa con forza senza potervi soddisfare. I tre giusti, commesso l'assassinio, fuggono

insieme serrati e barcollando; questa immagine può esser propria ancora di tre ubbriachi: il suo senso dee essere determinato da altre immagini; che cosa l'immaginazione pone avanti a Prati?

> Usciro i tre coll'Omicidio impresso
> Negli orribili volti. Insiem serrati
> Barcollando fuggian. Li sospingeva
> Di Caino lo spettro, e a' fianchi loro
> La Demenza e la Morte.

Tutto questo manca di semplicitá; non è robustezza, ma un corpo gonfio per malattia di languore: vi è ariditá al di sotto. La Demenza e la Morte e l'Omicidio sono freddure allegoriche, che valgono assai meno che un gesto, un semplice gesto dell'omicida. Altrove dice il poeta:

> . . . . I bronzi sacri
> Martellarono a morto; e pel sonoro
> Etra parea ridimandar l'antica
> Voce di Dio: — Del tuo fratel che hai fatto? —

Questa immagine è bellissima, ma qui è fuor di luogo: e se il poeta se ne fosse valso a rappresentarci il primo terrore de' tre giusti bagnati di sangue umano, che fuggendo sembra ascoltino la voce di Dio domandare: — Che avete fatto del vostro fratello? —, sarebbe stato ciò ben piú efficace, che non la Demenza e la Morte e lo spettro di Caino e « l'Omicidio impresso sugli orribili volti ». Di questo genere è pure:

> . . . . Ma negli atrî oscuri
> Gli aspettava il Silenzio; e per le scale
> La feral Solitudine; e ne' chiusi
> Penetrali il Furor.

Questo studio di esprimersi con forza senza avere innanzi a sé immagini distinte è quello che dicesi la « maniera » di Prati, e

come è ogni abitudine, il poeta ci dá dentro senza ch'ei se ne accorga, ed anche quando non è richiesto dall'argomento.

> . . . . . . Guatollo Erman; del capo
> Niegò; ma tacque. Dall'aperta gola
> L'urlo saria dell'Omicidio uscito.

Ora l'omicida si manifesta col rossore, con l' impaccio, col disordine delle idee, col turbamento ed il balbettare della voce, ma non mica urlando: — Io sono un omicida! —

> Sia lanciato quel reo fuor de' viventi!

Qui la divina Eva mostra una semplicitá olimpica, e non ha quel tantino di malizia, che non manca mai ad una donna, la quale simuli una passione per sospingere il braccio dell'uomo al sangue. Usando questa frase enfatica, ella non s'avvede che spaventa la fantasia del prete, innanzi al quale bisogna rimpicciolire il delitto e rimuoverne ogni immagine atroce e cruenta. Egisto, quando sta solo, guarda con voluttá quel sangue che fa spargere a Clitennestra e s' inebbria dello spettacolo; ma quando Clitennestra gli domanda: che ho a fare? egli non risponde... « Sia lanciato quel reo fuor de' viventi... »; risponde... « Nulla! » e parlano intanto i suoi occhi. Questa maniera di Prati ci spiega ancora la bellezza meccanica ed astratta del suo verso. — Che affetto! che fantasia! quanta veritá! — ecco ciò che dee dire e dice il lettore innanzi ad una bella poesia. Quando egli, come ho inteso di questo lavoro, dice a prima impressione: — che bei versi! —, è segno che il verso è rimaso fuori della cosa e che se ne stacca con una certa pretensione di voler far egli la prima comparsa. *Pas de beaux vers!* dicea Talma col suo profondo senso dell'arte. Il verso è come la parola, che per sé non è nulla, e riceve il suo significato dalla cosa: chi si ferma alla parola ha obliato la cosa. Il verso ha il suo meccanismo, un cotal tipo astratto ed esterno di bellezza, che è posto in una combinazione di suoni da cui esca piú

grande melodia. Bellissima forma del verso endecasillabo è quando l'accento, che cade naturalmente nella sesta, si urta immediatamente in un altro accento, sí che la voce nell'atto di far pausa si rialza di nuovo, e n'esce un doppio rimbombo, un settenario ch'entra romorosamente in un quinario. Eccone degli esempi:

Che guatando con giusta ira i viventi,
Volean celar gli offesi occhi per sempre.

Le snelle forme e il lungo arco del collo.

Ma sullo scolorato arco de' labbri.

E gli occhi allo sferlato arco d'argento.

Sotto il negro e potente arco de' cigli.

E udir per la tacente aura una voce.

Venir per le tranquille aure a quel loco.

Le toccò delle larghe ali di foco.

Le sonanti curvando ali all' ingiro.

Prati ha per questa forma una certa predilezione, ed a ragione; perché questo verso congiunge con una ambiziosa sonoritá grande maestá e decoro, che gli viene dalla lentezza con cui dopo quella fragorosa intonazione va a terminare, non incontrandosi piú accenti che sulla penultima. Ma appunto perché questo verso fa effetto ed è quasi il colpo di scena dell'endecasillabo, va adoperato sobriamente e con intenzione. Qual è il suo significato quando il poeta dice:

E gli occhi allo sferlato arco d'argento
Paralitica e scempia era Latona?

Non ved'egli che questi due versi cozzano fra loro, e l'uno è comico, l'altro dell'alta poesia? E se tanta magnificenza di suono è posta a' servigi di un arco d'argento « sferlato », che

sará, quando mi parlerá di « un divino arco d'argento »? Lo stesso è quando il detrattore della poesia dice:

— O il tempo con sue fredde ali stridenti
quelle fronti non tocca a corrugarle! —

Il primo verso è bellissimo, ma troppo poetico per la vil plebe che schernisce la poesia: ed al contrario stupendo verso è un altro che succede, nonostante la sua apparenza prosaica:

Un suon di chitarrino o di mandòla.

Verso plebeo in bocca a plebe: Dante ne è maestro.

Questa maniera di Prati è un vizio non naturale al suo ingegno, avendo egli, lo ripeto, una vera virtú immaginativa, e talora vede netto e dipinge bene, con semplicitá e con grazia: i suoi pregi sono la miglior critica de' suoi difetti. Ne addurrò qualche esempio.

—. . . . . . L'ora del vostro
Regno passò. Qualche scultor talvolta
Vi modella e non piú. Canti il poeta
Non ha per voi, né piú il pittor colora
La vostra molle nuditá. Ché il mondo
Si fe' gretto e pinzochero, e uno scudo*
Le tre dipinte ignude oggi non paga.
Il mondo è mio, fanciulle. Io voglio farvi
Le regine del mondo.
E col lampo degli occhi e del sembiante
L'altre due vi annuîr.
. . . . . Com'ei s'accôrse
Della immortal fascinatrice, il libro,
I ceri e l'ara in turbine confusi
Gli balenâro al guardo: e in congedarsi
Dalle pie turbe gli tremò su' labbri
Scolorati l'accento; e per paura
La fronte si velâr gli Angeli in cielo.

---

* Bellissimo verso.

. . . . E di singhiozzi
Che tali a cor di reo non uscir mai,
Sonava il loco; e di pietá dipinto
N'era ogni volto.
Solamente in moto
Di Nemesi sdegnata il simulacro
Parea dall'arco dell'augusta sala
Coll' ira fulminar del sopracciglio
Le desolate ed esclamar: — SON MIE. —

Qui nessuna ostentazione o affettazione; non allegorie, non astrazione. Gli angeli che si velano la fronte, Nemesi che guarda sdegnosa i rei, accrescono le proporzioni del naturale senza esagerarlo, e le parole di Satana alle Grazie sono un modello di semplicitá in versi perfettissimi. Aggiungerò un ultimo esempio. I tre giusti si avviano pe' campi a commettere l'assassinio.

. . . . La Notte aperse
Sulla Cittá straniera il suo cilestro
Manto di stelle. Per le verdi pioppe,
Che ombreggiavano l'acqua, i rosignuoli
Bisbigliavan d'amor; le lucciolette
Ardean dentro le siepi, e uscía per l'aure
Il molle odor del mandorlo fiorito.
Sui misfatti terrestri e sul tuo capo
Quanta pace, o Satán!

La descrizione è fatta con molta freschezza e semplicitá, e nell'ultimo tratto, che ti rivela un contrasto amarissimo fra quella natura e quegli uomini, e ti fa chinar pensoso il capo, ci è una temperanza da maestro; è una bellezza di prim'ordine, da gran poeta. Le stesse immagini ritornano con la stessa felicitá, compiuto l'assassinio.

. . . . . . Ite cantando,
Rosignuoli de' boschi; ite pe' rami
Lucciolette volanti, e tu, fiorito
Mandorlo, olezza: ch'è felice in terra
Chi ignora il tutto.

Vi si sente la fragranza de' campi, e vi è un ritorno in noi stessi, che per la sua rapiditá t'empie d'una malinconia senza strazio.

Prati non ha detto ancora la sua ultima parola; e, quantunque ci abbia donato giá molte poesie, egli è un poeta ancor giovane, che si va assaggiando in questo o quel genere senza un centro stabile, intorno a cui muoversi. Questa volta ha voluto presentare l' Italia d'un nuovo genere, e lo ha fatto alla spensierata, e non ha capito che questo nuovo genere è tutta una rivoluzione in poesia. È un ritorno alle forme, di cui lamenta la morte il Leopardi con tanto affetto. — Queste forme sono elle morte per sempre? Ritorneranno? Sono ritornate? E se le son morte, potrá il poeta dar loro altra vita che fattizia ed artificiale? — Lasciamo star questo. Certo è che a questa impresa era acconcissimo l' ingegno di Prati, in cui l' immaginazione nuoce all'affetto e soverchia tutte le facoltá. Ma egli vi si è messo con preoccupazioni critiche, ed oltre alla prefazione esse appariscono ancora nella poesia, chiamando l'autore Satana « re del Male » e gli Dei scaduti forme « di comica natura », quasi temesse che a' lettori rimanesse oscuro il suo concetto: è il poeta che fa da critico e da comentatore a sé stesso. Con in capo reale e fantastico e narrazione e azione, con astratti concetti male esaminati e confusi, non è maraviglia che gli sia fallita l' ispirazione e sia riuscito in personificazioni ed allegorie. Dico questo forse un po' severamente; ma se con i giovani tironi si dee usare cautele oratorie, con Prati si può e si dee essere severo. Egli ha nemici e amici, nocevoli non so quali piú: io mi onoro della sua amicizia, e me ne sento degno, perché ho il coraggio di dirgli la veritá; desidero sinceramente che egli giunga a quell'altezza che può comportare il suo ingegno. Che se egli è di piccolo animo, sentirá probabilmente la tentazione di porre me settimo tra' suoi « topolini »; ma s'egli è artista, ed ama l'arte come l'amo io, mi comprenderá e mi stimerá.

[Nel « Cimento », vol. V, pp. 685-708, aprile 1855.]

[6]

VEUILLOT E LA « MIRRA »

Luigi Veuillot è, chi nol sappia, il Proudhon della reazione. Egli ha lacerato arditamente il velo in cui si avvolge il suo partito, e mostrateci le ultime conseguenze politiche e sociali a cui esso mira. Invano Montalembert gli dice: — « Adagio! tu ci comprometti ». — Invano la *Gazette de France*, mormorando libertá e nazionalitá, gli ripete: — « Imprudente! aspetta almeno che Enrico V sia in Francia ». — Veuillot tira innanzi a capo in giú. Il suo partito per ora non accetta il passato che col beneficio dell'inventario; distingue, scusa, pallia; Veuillot accetta tutto, anche l'inquisizione, anche la strage di San Bartolomeo, anche il cavalletto. Il suo partito non rifiuta del tutto il nuovo; rispetta nel campo avversario l'ingegno, la gloria; non osa di affrontare certe opinioni; soggiace all'influsso di certi nomi. Veuillot si è fatto in capo il suo mondo, vi ha tirato intorno un circolo, e fuori di lá non ci è salute. Niuna via di mezzo: o di Dio o del diavolo. Implacabile come la pedanteria, talvolta ti divide per mezzo un uomo, metá a Dio, metá al diavolo. Si tratta per esempio di Pascal? — « Partageons », — tuona Veuillot con un'aria da giudizio universale; — a Dio il Pascal de' *Pensieri*, al diavolo il Pascal delle *Provinciali*. — Al diavolo Voltaire e Rousseau, Hugo e Lamartine, il secolo decimottavo e decimonono. Spesso, dimenticando la gravitá di giudice, esce in villanie contro i rei; è un Minosse che ringhia. L'ultimo reo capitatogli sotto è Béranger, e il piú svillaneggiato;

con l'etá gli cresce la bile. Altero ancora del suo trionfo, e cercando nuovi nemici e nuovi allori, o volere o destino o fortuna o le gambe, fatto sta che una sera si trovò in teatro. Fu una mala sera per lui. Pensate un po'. Si recitava la *Mirra* d'Alfieri. Un soggetto pagano! riflette Veuillot. « Quelle manie de suivre les païens! » E che orrore di soggetto! La *Fedra* di Racine! Passi. « C'est une hardiesse. » Ma la *Mirra!* « C'est une témérité. Quelle infamie! Quelle brutalité! On est assommé! On est revolté! » Ma ohimè! le sue riflessioni sono interrotte da un fragoroso batter di mano. L'ingrato pubblico gli si ribella. Veuillot si sdegna, ed il pubblico si diverte ed applaude. Applaudire Alfieri, batter le mani alla *Mirra*! Veuillot scoppia. « On a perdu le sens du beau. Le beau, c'est le laid... L'absence du respect... envers Dieu, envers soi même, envers les autres..., détruit le sens du beau. Le sens du beau n'est plus qu'une sorte de phénomène au fond de quelques âmes. » Uscito di lá tutto collera, Veuillot sfoga la sua stizza in un articolo. Egli se la prende col pubblico, con Alfieri, con Mirra, con la Ristori, e, presa una volta la carriera, non si arresta lá. Eccolo addosso a Racine; poi dá una botta ad Ovidio, ed un colpo di sbieco ad Euripide; finalmente, sdegnando questa bassa terra, s'innalza fino al cielo, e muove guerra a Venere ed a Diana. È un articolo-poema. Da Venere si viene giú giú, passando per Euripide, Ovidio, Racine e Alfieri, fino alla Ristori, fino al pubblico corrotto di oggi. Tutto questo mondo va in polvere al comando di Veuillot; ciascuno di questi personaggi va in fumo ad ogni colpo della sua penna. E non crediate giá ch'io esageri. Veuillot non si prende il fastidio di disputare, di ragionare. Lascia questi procedimenti a' pedanti. Un par suo pronunzia *ex tripode*, da papa; vede il vero e si degna comunicarlo a noi mortali: ecco tutto.

Mai in vita sua non gli è avvenuto di fermarsi e domandarsi: — adagio! fosse questa una bestialitá? — Tutto quello che gli esce dalla penna è un domma, un articolo di fede. È vero, ch'egli confessa di essere « un juge tres inexperimenté et tres incompétent de l'art dramatique ». Ma che importa? La sua ignoranza non l'impedisce di dar giudizio di Alfieri. Aveva udito qualche

cosa alla scuola, e se ne ricorda: l' ingegno supplisce al resto. Aveva udito dire che Alfieri era un uomo severo e brusco. Sentite ora il « dunque » di Veuillot. Dunque Alfieri « est un esprit grossier et incomplet ». Le tragedie di Alfieri hanno alcun che di aspro e di tetro. Sentite ora l'oracolo. Dunque egli è « compère de Campistron et de Crébillon ». Alfieri ha fatto commedie? « Donc, égal á Voltaire. » Ha fatto liriche? « Donc, inférieur á Rousseau. » Alfieri e Voltaire! Alfieri e Rousseau! chi avrebbe pensato mai che ci fosse alcuna attinenza tra Alfieri e Voltaire nel comico, tra Alfieri e Rousseau nel lirico! Ma queste sciocchezze egli te le dice con tale un tuono di sicurezza, con un'aria cosí dittatoria, che tu ne rimani sbalordito e a bocca aperta. « Sa *Myrrha* est une vraie paperasse de collège. La déclamation et le lieu commun y coulent á pleins bords... La situation ne varie que du répugnant au ridicule. On est assommé. On est révolté. » « Compère », « égal », « inférieur », « répugnant », « ridicule », ed Alfieri è giudicato e condannato. Si dice che gli estremi si toccano. Veuillot si è alzato tanto alto sull'ingegno comune, ch'egli s' incontra muso a muso con « l' ignorante populace ». Cosí giudica la plebe: — quanto è bello! quanto è brutto! —; i suoi giudizii sono degli aggettivi. Il piú curioso è che Veuillot si prende collera, se non si sta a' suoi aggettivi. Lo sa il povero pubblico che osò di applaudire quella « paperasse de collège ». Veuillot non lo lascia piú. Una botta ad Alfieri e una pedata al pubblico. Una botta alla Ristori e una ceffata al pubblico. I suoi applausi sono « des hurlementes »; il suo entusiasmo è « de la frénésie... Le sens moral décroit et la barbarie monte ». Quale audacia, anzi sfrontatezza di giudizii! E nondimeno al pubblico francese piace l'audacia, anche a sue spese.

Da cinquant'anni si aggirava nello stesso cerchio di idee. Veuillot vi si è gittato in mezzo e le ha capovolte: ha rinfrescate le sue impressioni; ha mostrato un altro rovescio della medaglia. Piú le dice grosse e piú fa effetto sulle fantasie: lo chiamano il Voltaire de' cattolici. Co' suoi paradossi pronunciati con l'aria imperiosa di un: — *En avant! marche!* — egli ha

avuto piú successo che nessun altro del suo partito. Egli ha attirato gli avversarii nel suo terreno, ha messo in quistione tutt' i principii, tutte le opinioni, tutte le celebritá, ed ha allettato il dabben *Siècle* a discutere con lui seriamente di fidecommessi e di primogenitura. Non io cadrò in questo errore. Sta a vedere che, perché a Veuillot è piaciuto di lanciare tre o quattro aggettivi contro di Alfieri, dovremo porre in discussione la grandezza del nostro poeta. Se debbo difendere Alfieri, lo farò contro Janin, che almeno fa professione di critico, anzi che contro di un ignorante, che si confessa giudice incompetente e inesperto dell'arte drammatica, e ne tira per conseguenza di scrivere un articolo d'arte drammatica.

[Nel « Piemonte », a. I, n. 148, 24 giugno 1855, e nello « Spettatore » di Firenze, n. 40.]

[7]

PIER DELLE VIGNE *

La rigidezza straordinaria di questo inverno non mi ha consentito d' incominciar prima queste lezioni; e forse mi sarebbe stato impossibile il farlo in quest'anno se non me ne avessero agevolato il modo alcuni, la piú parte piemontesi, con una loro soscrizione. Concedetemi, o signori, che pubbliche grazie io renda a questi gentili, di tanto piú che la loro intenzione va al di lá della mia persona. Ciascun secolo ha il suo Beniamino, il suo scrittore prediletto: vi fu l'etá del Petrarca, del Metastasio, del Tasso: oggi è l'etá di Dante. I Francesi accorrevano, non ha molto, plaudenti alle lezioni di Ozanam, appassionato interprete di Dante; il Foscolo ed il Rossetti hanno reso cosí popolare in Inghilterra la *Divina Commedia*, che mi ricordo aver veduto viaggiatori inglesi errare pei colli di Sorrento col loro Dante in tasca, e nella villa di Napoli giovinette inglesi, sedute accanto ad una statua o ad una fontana, starsi assorte nel loro piccolo Dante, contemplando pensose Matilde e Beatrice. Ed oggi, forse in questo stesso giorno ch' io parlo a voi, il Göschel sta spiegando in Berlino la *Divina Commedia* ad un numeroso uditorio in presenza di un'augusta persona, ed oggi forse il nostro Dall'Ongaro in Brusselle fa battere le mani a Dante dal popolo belga. Questo, o signori, che pei forestieri è una letteraria ammirazione, per noi è qualche cosa di piú, un sacro dovere; e i miei gentili amici hanno

* Prima lezione del secondo anno di un Corso sopra Dante fatto dall'autore in Torino, 1855.

voluto che, poi che i fati ci niegano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo nei nostri gloriosi maggiori, e massime in un poeta che amò tanto la patria, che la fece sí grande! Quanto a me, io non vi parlerò della pochezza del mio ingegno, della povertá de' miei studi: è una modestia d'obbligo, a cui piú non si crede; dirò solo ch' io non mi reputo indegno della vostra benevolenza, perché queste lezioni io le fo con amore, e vi pongo tutto me stesso, perché elle sono per me la meditazione, la preoccupazione di tutti i giorni.

Che dovrò ora io fare? Vi leggerò un' introduzione, un discorso inaugurale come si dice? Non l' ho fatto il passato anno; né ora il farò. I discorsi inaugurali avevano un tempo il loro significato; ora sono per lo piú discorsi di convenzione, pure cerimonie: freddi ed insipidi come le cerimonie, una specie d'anticamera che si fa fare agli uditori pria d' introdurli in materia. Io voglio risparmiarvi, o signori, quest'anticamera. E vi risparmierò pure il riepilogo delle lezioni passate, essendo pervenuti a tal punto, ch' io posso spiegarvi i singoli canti dell' Inferno con solo richiamarvi qua e lá e di fuga alcun principio generale.

Vi ho mostrato nei tre mondi danteschi il nostro stesso mondo emendato e rifatto secondo la coscienza: quale noi lo concepiamo alcuna volta, quando innanzi ad una scelleraggine premiata, ad una realtá tanto disforme dall'archetipo morale che ci è in mente, un'amara esclamazione ci esce di bocca: eppure il mondo non dovrebbe andare cosí!... Questo «dovrebbe» è il significato del mondo dantesco: è la realtá corretta, il mondo raddrizzato con ciascuna cosa al suo posto. L' Inferno è una delle facce del mondo: è la societá dei malvagi, il regno del male, dell'errore, del brutto, la storia delle colpe umane, né giá messe cosí insieme a caso: non vi è solo successione, ma connessione: non vi è solo movimento, ma progresso; ed il progresso dell' inferno è il regresso, un costante regresso dall'umano al bestiale, dallo spirito alla carne. Questo, io ve l' ho mostrato nella natura del luogo, nelle pene, nei demonii, nei gruppi, nei dannati, incontinenti, violenti e fraudolenti.

Nei primi due ordini di dannati il male non procede da vizio o da malizia, o da fredda premeditazione come nei fraudolenti e nei traditori; il male procede da impeto di passione, da violenza di carattere, e quella passione ci desta pietá, e quel carattere ci leva in ammirazione. Io voglio chiudervi questa serie di grandi personaggi poetici dei quali vi ho discorso nell'anno passato, parlandovi oggi di Pier delle Vigne o del canto dei suicidi.

Apro alcuni comenti: è il Costa, il Colombo, il Cesari che vanno in estasi innanzi allo stizzo verde ed al cigolare, ed al divellere, ed al balestrare, ammirando con ragione tanta proprietá o vivacitá di vocaboli; questi sono i comenti grammaticali. Apro altri comenti: è il Biagioli e compagni che notano i luoghi imitati da Virgilio, e l'armonia imitativa del «cigola per vento che va via», e l'antitesi «non frondi verdi ma di color fosco, ecc.»; questi sono comenti rettorici. Qual è il valore di questi comenti? Io trovo in uno scrittore: faccia diffusa di rossore, e tosto noto nel mio quaderno la frase: «diffusa di rossore». Che fo io? Io tolgo il rosso alla faccia di una Madonna di Raffaello, e lo rigitto nel vasetto dei colori: io distruggo la materia animata e la rifò grezza. Io rassomiglio a quel barbaro che spezzava i capolavori della scultura greca, le statue di Corinto che egli non comprendeva, per impadronirsi del marmo che solo comprendeva. Quel rossore, o signori, che giace inanime frase nel mio quaderno, è indegnazione quando colora il pallido volto del Padre Cristoforo innanzi a Don Rodrigo che offre la sua protezione a Lucia; quel rossore è pudore quando si diffonde per le guance di Giulietta innanzi alle infocate parole di Romeo; quel rossore è colore quando giace stupida materia sulla faccia senza vergogna di Domiziano. Nel viso rosso non apparia vergogna, secondo il motto sublime di Tacito. Io apro altri comenti: è il Marchetti e compagni che narrano di Pier delle Vigne e di Guelfi e Ghibellini, e di Pontificato ed Impero. Costoro cadono nello stesso errore dei primi: raccontano fatti ed accidenti scompagnati dai caratteri e passioni, che solo mi possono far comprendere una storia innalzata da Dante

a poesia: in luogo di un vocabolario di frasi ci dánno un vocabolario di date e di avvenimenti. Apro altri comenti: è il Boccaccio che afferma le Arpie essere l'avarizia, ma no, esce in mezzo un altro, le Arpie sono la rapacitá e la violenza; voi v' ingannate, sopraggiungono il Rossetti e l'Aroux: le Arpie sono i monaci domenicani. Voi ridete, signori? E non dice Dante, osserva l'Aroux, colli e visi umani? Parla di bestie ed intende di uomini. E non aggiunge piè con artigli? che rappresenta mirabilmente la rapacitá di quei frati. E che cosa è quel «pennuto il gran ventre», quel ventre pennuto, se non un ventre largo, il ventre largo dei Domenicani?

Signori, queste specie di comenti, grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono piú permessi oggi. Né dico ciò a biasimo dei comentatori o dei comenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono piú permessi oggi. La scienza è giá cinquant'anni che si è messa per altre vie, e dopo breve contendere l'antica critica non oppone giá piú scienza a scienza: la lotta scientifica è terminata. E nondimeno ella resiste ancora nel fatto, resiste per accidia, per abitudine, per tradizione, per quella non so quale resistenza passiva e plebea che rende cosí difficile il trionfo del vero intellettuale o sociale ch'ei sia. La scienza si è messa non solo per altre vie, ma per vie opposte come suole avvenire: ella si è collocata all'altro estremo. Voi ci date frasi ed io vi dò concetti: voi ci date fatti storici, ed io vi dò leggi storiche.

Sorta in Germania, distesasi in Francia, ella ha avuto fra noi per suo illustre rappresentante Vincenzo Gioberti. La quistione estetica ella la pone a questo modo. Qual è il concetto e quale la sua forma storica, cioè come si è andato esplicando in questo o quel secolo? La scuola tedesca s' intrattiene piú volentieri sul concetto, e la sua critica ha aria di dissertazione: la scuola francese s' indugia con piú compiacenza sulla forma storica, e la sua critica tiene del narrativo. E dico scuole a disegno, perché non intendo parlare dei critici, tra i quali ce ne ha di sommo ingegno; e l' ingegno ha una cotal sua limpida intuizione del vero che lo tiene fuori dei sistemi e lo alza sopra le scuole. Ma come ai grandi poeti succedono scuole poetiche,

cosí ai grandi critici vengon dietro scuole critiche nelle quali, venuto meno l'ingegno vivificatore, non rimane che la tendenza ed il sistema. Ora nella scuola tedesca domina la metafisica, e nella francese la storia. Vi dee Opitz parlare di Dante? ed egli vi ragiona dell'amore e della grazia e della donna al medio evo, ecc., via per la quale mi pare si sia messo Dall'Ongaro, per quanto ho potuto raccogliere da brevi notizie che dá un giornale delle sue conferenze. Egli ha diviso la *Divina Commedia* in singoli concetti: pontificato, impero, donna, religione, ordini monastici, dottrina filosofica, dottrina economica, ecc., e su ciascuno di essi fa una lezione. E se è cosí, mi perdoni il signor Dall'Ongaro, questo è un sostituire ad un vocabolario di parole, un vocabolario di concetti: in questa forma di criticare, voi odorate subito la bassa scuola tedesca. Nella francese domina la storia. Vi dee il Nettement parlare di Delavigne, di Barbier, di Victor Hugo? ed egli fa la storia di Luigi Filippo e delle opinioni e delle passioni che regnavano a quel tempo; a queste passeggiate storiche riconoscete la scuola francese. Io voglio farvi, o signori, una critica alla tedesca ed alla francese. È una base troppo generale, ma è sempre una base, e potremo cosí meglio conoscere il suo lato debole. Io voglio cioè, dovendo parlarvi del canto dei suicidi, cominciare col dimandarmi: —Qual è il concetto del suicidio? Qual è la sua forma storica?—

Il suicidio fu l'ultima virtú degli antichi. Nel pieno disfacimento d'ogni principio morale e di ogni credenza, essi formarono sotto il nome di stoicismo una filosofia della morte: non sapendo piú vivere eroicamente, vollero saper morir da eroi. Tipo dell'antico suicida è Catone, il suo poeta è Lucano, il suo storico è Tacito. Strazia il cuore la solenne malinconia di Tacito; quest'uomo non può narrar grandi fatti: narra grandi morti con una trista compiacenza, come di ultimo vestigio rimaso ancora di romana grandezza, e quasi ad ogni voltar di pagina tu t'incontri in un nuovo suicidio, unica libertá che Tiberio lasciava ai Romani, la libertá di morire.

Quanto il cristianesimo abbia modificato la scienza e la morale e quindi l'arte antica, si può inferire da questo solo: il

suicidio antico è virtú, il suicidio moderno è colpa; il suicida pagano è un eroe, il suicida cristiano è un codardo. Onde nasce questa differenza storica? E qui il critico francese cede il luogo e domanda la parola il critico tedesco. Nasce dalla diversitá del concetto. Presso gli antichi uomo libero era riputato colui che sapeva morire; la libertá non era un'astrazione ma qualche cosa di concreto e di attuale; e quando l'antico si abbatteva in ostacoli non superabili, per i quali avesse a scapitare la sua libertá e dignitá d'uomo, per serbarsi libero si toglieva la vita. Non che la vita gli fosse spregevole e grave, anzi ella era sempre il piú caro dono del Cielo; ma gli era piú cara la libertá:

> Libertá va cercando ch'è sí cara
> Come sa chi per lei vita rifiuta.

Catone non poteva vivere che uomo libero, e quando la libertá morí, morí Catone. Questa saldezza e quasi fierezza d'indole, questa sicurezza di portar sempre seco in un anello al dito la propria libertá, costituisce la grandezza morale dell'antico suicidio e lo rende sublime:

> Morir innanzi che servir sostenne.

Nello spiritualismo cristiano il concetto è diverso. La libertá è nell'anima, non al di fuori ma dentro di noi; e l'uomo anche in prigione è libero, perché libera è l'anima. Annibale si uccise per non venire a mano dei Romani; il cristiano anche dietro al carro trionfale del vincitore porta alta la fronte perché la sua libertá egli la porta in sé, e non in mano della fortuna e degli uomini. Onde quella serena rassegnazione che è il tipo dell'eroe cristiano, e di cui Silvio Pellico ci ha porto un cosí raro esempio. La libertá cristiana è posta nel domare il senso, nel contrastare alle passioni, nell'eguaglianza dell'animo in ogni caso della vita. Di che direi esemplare Napoleone quando, biasimando Catone, amò meglio di vivere in una lunga agonia a Sant' Elena, se dalle sue memorie non trapelasse alcun che d'amaro e di

dispettoso, un linguaggio d'uomo vinto: alla sua grandezza mancò maggior serenitá nella buona, e maggior semplicitá nella cattiva fortuna *. Quando dunque l'uomo sottostá alla fortuna, quando, fattaglisi grave la vita, egli la gitta via da sé come un importevole peso togliendosi cosa non sua, questo voi me lo chiamate virtú ed è colpa; voi me lo chiamate magnanimitá ed è fiacchezza d'animo.

Tale è il semplice tema sul quale un tedesco edificherebbe un ragionamento, ed un francese una narrazione; e se fosse Saint-Marc Girardin, a lui basterebbe l'animo di cominciare da Saffo e terminare a Werther ed a Jacopo Ortis. È questa la critica? Ci è innanzi un concetto generalissimo applicabile a tutte le forme dello scrivere e dello esprimere, eloquenza, poesia, storia, scienza, pittura, scultura, ecc.; applicabile a tutti gli scrittori di un secolo o di piú secoli, grandi, mezzani e piccoli: invano in questa generalitá noi cerchiamo un contenuto che sia proprio della poesia e proprio di Dante. Date a fare una orazione sul suicidio ad un collegiale, e se voi me la purgate delle amplificazioni, delle figure e di tutti i fiori rettorici, che cosa vi rimarrá in fondo? Lo stesso concetto. Date a fare una dissertazione sul suicidio ad un seminarista, e se voi me la spogliate dei luoghi teologici e passi di Scrittura e di citazioni ed altri ingredienti d'uso, che cosa vi rimarrá in fondo? Lo stesso concetto. Or che critica è quella che non mi distingue un'orazione da una dissertazione, una dissertazione da una poesia? Che critica è quella che non mi pone alcuna differenza tra Dante e quel collegiale e quel seminarista? Noi dunque non ci possiamo valere di una base cosí generale e dobbiamo trovare un punto di partenza che sia proprio della poesia e proprio di Dante.

Innanzi al poeta non vi sono idee, ma corpi; non vi è il suicidio, ma il suicida. E che cosa è l'inferno di Dante? È la riproduzione del peccato; la natura non tutta intera qual è, ma la natura colpevole nell'atto della colpa. E l' inferno del

* *(Viva approvazione).*

suicidio è il suicida colto nel punto ch'egli inferocisce in sé, che separa violentemente quello che la natura ha congiunto. Questa separazione contro natura, che in vita è opera di un solo istante di cieca passione, Dante te la rende eterna; questa ferita che il suicida si fa, Dante te la rende eterna. L'anima separatasi violentemente dal corpo non lo riavrá piú mai:

> Ché non è giusto aver ciò ch'uom non toglie,

e riman chiusa in corpo estraneo di natura inferiore, in una pianta, e la pianta sentirá ad ogni ora la trafittura che il suicida si fece in vita:

> Le Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
> Fanno dolore, e al dolor finestra.

La separazione è eterna, la ferita è eterna; l'inferno de' suicidi è il suicidio ripetuto eternamente in ogni istante.

Questo è non il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante. Ora, prima di concepire voi siete libero; ma quando una concezione qualsiasi vi fluttua dinanzi, voi non potete dalla concezione di un uomo cavarmi un animale, salvo che mi facciate un aborto per manco di calore e di forza. Se avete ingegno, se vi sentite uomo da fecondarla e portarla ad una vita perfetta, voi dovete accettare la situazione in che ella vi mette e la rappresentazione ch'ella vi impone.

E qual è la situazione in che ella vi mette? cioè a dire quali sono le leggi estetiche, le condizioni secondo le quali ella si dee disnodare, e procedere ad una vita ulteriore? Vi è innanzi una pianta che, avendo in sé incarcerata un'anima d'uomo, geme e sanguina e parla: or tutto ciò che si allontana dalle forme naturali è detto in estetica un fantastico, come un cavallo alato, un centauro, una pianta che parla: il fantastico è dunque la prima legge estetica di questa concezione. E qual è il sentimento che ne rampolla? Il suicida non è un eroe secondo

il concetto pagano, ma neppure uno scellerato: è un uomo debole e talora anche giusto, che si uccide per impazienza del dolore, per « disdegnoso gusto »; e perciò non disgusto né orrore, ma desta pietá, una profonda pietá! La situazione adunque per rispetto all' immaginazione è fantastica, per rispetto al sentimento è patetica.

La situazione determina la rappresentazione, la quale non dee proporsi altro che di porre in mostra e dar rilievo a quello che nella concezione è di fantastico e di patetico, di maraviglioso e di affettuoso.

Il fantastico è tale, perché noi lo troviamo difforme da' nostri tipi naturali. Immaginiamo, cosa probabile, che nella Luna sieno abitanti e che essi sieno piante animate: certo per costoro le piante animate di Dante non sarebbero un fantastico. La selva de' suicidi è per noi fantastica, perché si discosta dalle forme terrene: e piú date rilievo a questo contrasto, e piú cresce la maraviglia. Qui sta tutta l'arte della rappresentazione.

Per far ciò Dante non ha bisogno di osservazioni, o di esclamazioni, o di apostrofi, non di gittar grandi frasi, i capelli che si drizzano per lo spavento, il sangue che si agghiaccia nelle vene, ecc.; nella stessa situazione egli trova la sua ispirazione. Poiché, chi è lo spettatore? È un uomo, è Dante stesso, e le sue impressioni sono un contrasto vivente tra quello che ricorda in terra e quello che vede nell' inferno. Come pone il piè nella Selva, lo spettacolo innaturale che gli si para davanti gli ricorda la natura e scoppia il contrasto:

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti,
Non pomi v'eran, ma stecchi con tosco.

Fatti pochi passi, gemiti umani gli giungono all'orecchio, senza veder persone; il contrasto scoppia di nuovo, e non in frasi ed antitesi: il contrasto diviene drammatico, e tu lo trovi in ogni pensiero, in ogni azione di Dante. Quando si odono gemiti, per un istinto naturale l'uomo si guarda dattorno, non

potendo concepire gemiti senza persone che gemono; Dante ode e guarda: nessuno! Il sentimento dell'innaturale lo percote, e si arresta smarrito:

> Io sentia d'ogni parte tragger guai,
> E non vedea persona che il facesse:
> Ond' io tutto smarrito m'arrestai.

Questa è la prima impressione. Nella seconda impressione l'uomo si sforza di spiegare il fatto e suppone che le persone gementi sieno nascoste:

> Io credo ch'ei credette ch'io credesse,
> Che tante voci uscisser tra que' bronchi
> Per gente che da noi si nascondesse

Dante non accetta l'innaturale, la sua natura d'uomo vi resiste, e di tanto piú gagliarda sará l'impressione sulla incredula sua fantasia quando ad istanza di Virgilio coglie un ramoscello da un gran pruno:

> E il tronco suo gridò: Perché mi schiante?
> Da che fatto fu poi di sangue bruno,
> Ricominciò a gridar: Perché mi scerpi?
> Non hai tu spirto di pietade alcuno?

Qui il fantastico prorompe da tutte le parti: non solo gemiti ma sangue e voce esce insieme dal tronco; Dante è sopraffatto, ed il maraviglioso giunge insino al suo estremo. Si è osservato che il concetto di questo tronco è tolto da Virgilio. Ma ecco la differenza. In Virgilio il contrasto è implicito e si rivela in impressioni. *Mihi frigidus horror membra quatit... Eloquar, an sileam?* e ci vedi quel liscio di stile tutto virgiliano che rende elegante anche l'orrore. A Dante basta il semplice collocamento, il disporre in modo la scena, che il naturale messo avanti renda irresistibile l'impressione del fantastico. Di che ecco qui un

nuovo e stupendo esempio. Credete voi che Dante porga orecchio alle parole dello spirito? ch'egli senta pietá? ch'egli risponda? Punto del mondo. Lo spettacolo incredibile ch'egli ha innanzi tiene a sé avvinti i suoi sguardi, e gli ruba le parole; lo spirito parla; e Dante guarda:

> Come d'un stizzo verde, che arso sia
> Dall'un de' lati, che dall'altro geme,
> E cigola per vento che va via;
> Cosí di quella scheggia usciva insieme
> Parole e sangue: ond' io lasciai la cima
> Cadere, e stetti come l'uom che teme.

Ciò che colpisce Dante non è il significato delle parole, ma che una pianta parli e sanguini; la qual vista fa sopra lui un effetto tanto potente, che tira a sé lo sguardo, e gli chiude l'adito ad ogni altra impressione: tutta la sua anima è raccolta nell'occhio. Esempio perfettissimo di rappresentazione diretta; poiché il poeta senza cavar nulla dal di fuori, senza osservazioni, solo narrando, con sole gradazioni tratte dal fondo stesso della situazione, porta il maraviglioso a poco a poco e seco l'impressione che vi corrisponde insino alla sua ultima punta.

In questo fantastico quanto vi è di patetico! quanta malinconia in quelle frondi di color fosco! e in quel gemere misterioso che, come dice il Tasso,

> ... un non so che confuso instilla al core
> Di pietá, di spavento, e di dolore!

Ma perché qui questi particolari patetici sono lasciati nell'ombra, ed il poeta appena appena li accenna? di color fosco, fanno lamenti, tragger guai, ecc. Perché lo sguardo qui usurpa il luogo di tutte le altre facoltá; perché la meraviglia impedisce ogni altro sentimento, perché io non sento i primi suoni di un istrumento nuovo e bizzarro che mi faccia attonito. Ma quando il fantastico è esausto, e l'occhio si ausa alla scena, nuovi sentimenti succedono ed il patetico vi si può dispiegare. E giá un

primo saggio ne avete nelle parole dello spirito. Anche Virgilio fa parlare la sua pianta:

Quid miserum... laceras? Jam parce sepulto:
Parce pias scelerare manus...
Nam Polydorus ego.

È Polidoro che parla ad Enea; hanno comune la patria, la famiglia e tante rimembranze e tanti dolori: la pietá nasce da accidenti particolari. Ma in Dante è un ignoto che parla ad ignoto e la pietá scaturisce da una fonte ben piú profonda. È una pietá tutta umana; l'*homo sum*, la natura umana miserabilmente capovolta e declinata a pianta, l'uomo che in luogo di dire: — Perché mi ferisci? perché mi trafiggi? — è ridotto a dire: — Perché mi schiante? perché mi scerpi? — È una pietá che ha la sua radice nel fondo stesso della situazione, quale si sia l'uomo che parli. E la pietá si leva fino allo strazio, quando il concetto esce fuori in un vivace contrasto; è il *qualis erat! quantum mutatus ab illo!* il « fummo » e il « siamo fatti »:

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi:
Ben dovrebb'esser la tua man piú pia,
Se state fossim'anime di serpi.

È un ignoto che parla ad ignoto; ma è un uomo che parla ad uomo.

Tra questi due esseri passionati, tra lo spirito sdegnoso e gemente e Dante attonito, sorge la figura pacata di Virgilio. Nella sua parola calma tu vedi l'uomo superiore, a cui è chiaro ciò che a Dante è incomprensibile, e che sa intendere e compatire al dolore dell'altro:

S'egli avesse potuto creder prima,
Rispose il Savio mio, anima lesa,
Ciò ch' ha veduto pur con la mia rima,
Non averebbe in te la man distesa;
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad ovra, che a me stesso pesa.

E qui lo spirito racconta la sua storia. E dov'è piú l'inferno? dov'è il tronco? Noi siamo in Napoli, nella corte di Re Federico, innanzi ad un Cancelliere. Se guardiamo al fatto, abbiamo in pochi versi tutto un dramma nelle sue parti essenziali. Pier delle Vigne al sommo della potenza e della grandezza, la guerra che gli move contro l'invidia, collisione che genera la catastrofe. Pier delle Vigne non fa che narrare; ma se guardiamo allo stile, vi troviamo un carattere ricchissimo, una compiuta persona poetica. Voi lo vedete tutto vano del suo uffizio, del suo «glorioso uffizio», compiaciuto di volgere a suo senno le chiavi del cuore di Federico, geloso della confidenza che in lui pone il suo signore ed intento a rimuoverne ogni altro; un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioia volta in mestizia, e che si uccide per «disdegnoso gusto», per non saper sostenere il nuovo suo stato: un'anima schietta che parlando fa senza saperlo il suo proprio ritratto, e si rivela qual è in tutto il suo abbandono. Quanta ricchezza di determinazioni! Un dramma intero non potrebbe mostrarcelo piú compiutamente: qui è quello che dicesi visione poetica, quel saper cogliere il personaggio nell'atto della vita. Il fondo di questo carattere non è la grandezza e la forza, ma una squisita gentilezza di cui ammirammo il tipo in Francesca da Rimini, e che qui scorgiamo fin dalle prime parole:

> . . . . . . Sí col dolce dir m'adeschi,
> Ch' io non posso tacere; e voi non gravi
> Perch' io un poco a ragionar m'inveschi

Non solo egli si esprime con delicatezza ma con grazia ed eleganza, da uomo colto, ingegnoso e finamente educato; con antitesi, con metafore, con concetti, con frasi a due a due: «morte comune e delle corti vizio» — «gl' infiammati infiammarono Augusto» — «i lieti onor tornarono in tristi lutti» — «per disdegnoso gusto credendo... fuggire disdegno» — «ingiusto fece me contra me giusto». E perché questo? Perché Pier delle Vigne non è commosso ancora da quello che dice; e se parla

della sua abilitá segretariesca, egli può bene uscir su con quel suo serrare e disserrare di chiavi; e se parla dei suoi avversarii, può bene usare una personificazione rettorica, la « meretrice » che infiamma, sicché gl' infiammati infiammino Augusto. Il suicidio stesso non lo commuove; quell' istante supremo non vale a risvegliare in lui una ricordanza o un' immagine: è un concetto che gli esce dal labbro. Si sente in lui non l'uomo, ma il cortigiano e il trovatore. Ma vi è una cosa, una sola cosa seria che gli pesa, l' infamia che si tenta gittare sulla sua memoria, l'accusa che gli è lanciata di traditore. Qui è il patetico del racconto: qui la sua immaginazione si scalda, di sotto alla veste del cortigiano spunta l'uomo, e il suo linguaggio diviene semplice ed eloquente:

> Per le nuove radici d'esto legno
> Vi giuro che giammai non ruppi fede
> Al mio Signor, che fu di onor sí degno.
> E se di voi alcun nel mondo riede,
> Conforti la memoria mia che giace
> Ancor del colpo che 'nvidia le diede.

A questa pianta una sola cosa avanza viva e presente di uomo, la sua memoria in terra, e strazia il cuore a vedere un tronco che, in nome delle sue radici ancor nuove, raccomanda quella parte di sé che gli rimane ancora uomo, la sua memoria. Essa è qualche cosa di vivente che non è lui, o che piuttosto è l'antico lui: egli è un tronco.

Noi siamo all'ultimo atto, alla scena delle spiegazioni. La spiegazione distrugge il fantastico: il misterioso vien meno. Quando la realtá è ancora nuova e poco nota, l'anima vive d' immaginazione, e popola la terra di fate, di giganti e di streghe: il reale uccide questo fantastico. Quando l'uomo non sa spiegare i fenomeni naturali, egli immagina esseri fantastici che sieno causa di quelli; la scienza uccide questo fantastico: Apollo col suo cocchio svanisce innanzi al telescopio di Galileo. Qui il fantastico è spiegato e diviene intelligibile, cioè a dire cessa di

essere un fantastico, un maraviglioso, e diviene la realtá, l'eterna realtá dell' inferno. Ma se il fantastico muore, rimane il patetico, anzi si accresce. Poiché la spiegazione qui non ha niente di didattico: il concetto scientifico è gittato per incidente in un verso:

Ché non è giusto aver ciò ch'uom si toglie.

Il qual concetto diviene poesia, perché Dante ne ha fatto un individuo, l'anima del suicida che racconta la propria storia dal punto che si è separata dal corpo fino al giudizio universale. Non vi è pensiero, ma azione, narrata con una vigoria ed efficacia di stile insolita. Le parole sono molto comprensive e risvegliano parecchie idee accessorie. Nel « disvelta » si sente non solo la separazione, ma la violenza e lo sforzo contro natura; nel « balestra » non solo il cadere, ma l' impeto e la rapiditá della caduta e l'ampio spazio percorso; nella parola « finestra », si sentono i sospiri ed i lamenti e il pianto che esce fuori per quel varco. E perché tanto affetto e vivacitá nella spiegazione di un fatto? Perché è un suicida che spiega la pena del suicidio, e narrando la storia dell'anima suicida ricorda insieme la sua propria storia. Nell' immaginazione di Pier delle Vigne vi è sé stesso presente: sul suo labbro vi è « un'anima »; nella sua coscienza vi è « io »: tanto che da ultimo si mescola nella narrazione: la terza persona va via, e al « parte », al « cade », al « surge » succede « verremo » e « strascineremo ». Quando la spiegazione è compiuta, sembra che la situazione sia oramai esausta; ma ecco un nuovo fatto che infiamma la pietá: le spoglie del suicida appese all'albero, ch'egli si vedrá innanzi eternamente senza potersene mai rivestire. Nelle parole di Pier delle Vigne si sente una mestizia ineffabile:

Qui le strascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

La sua immaginazione gli presenta quei corpi che penzolano, «i nostri corpi», ma quel «nostri» desta un'immagine in confuso e collettiva; egli vede tra gli altri il suo proprio corpo, e sente il bisogno di singolarizzare quel plurale:

«Ciascuno» al prun dell'ombra sua molesta.

Tal è questo canto, una ricca armonia che dal misterioso e dal fantastico va digradando i suoni flebili e soavi.

Ed ora addio, grandi caratteri e grandi passioni! Malebolge ci attende, la sede dell'atroce, del ridicolo e del disgustoso.

[Nello «Spettatore» di Firenze, a. I, n. 23, 8 luglio 1855.]

[8]

LA « DIVINA COMMEDIA »

VERSIONE DI F. LAMENNAIS, CON UNA INTRODUZIONE SULLA VITA, LE DOTTRINE E LE OPERE DI DANTE.

Ecco un nuovo lavoro intorno a Dante. È il testamento del Lamennais, interrotto dalla morte.

Credevo impresa piuttosto disperata che difficile una traduzione di Dante in francese; il Lamennais ha fatto un miracolo di lavoro: ha costretto la lingua francese a ubbidire a Dante. È una versione letterale; e, in questa maniera di tradurre, la lettera per lo piú uccide lo spirito; oltreché la ti dá il significato, di rado la poesia. Ma la nuda lettera sotto la penna del Lamennais diventa pensier ed immagine, colore e musica. Quel sostituire parola a parola è fatto con tanta intelligenza del testo, e con sí scrupolosa esattezza, che il pensiero si trasmette limpidamente dall'una nell'altra lingua *. Questo è giá molto, chi pensi quanto Dante sia di difficile intendimento anche ad un italiano. Ma questo è merito volgare allato al rimanente. Innanzi al Lamennais non istá giá la parola italiana, a cui cerchi l'altra che le risponda, ma il pensiero tutto intero e vivo, che

* Salvo pochi casi, come: « Nous voyons... les choses qui sont loin, autant que les éclaire le souverain Maitre ». Il traduttore non ha ben compreso il verso:

Cotanto ancor ne splende il sommo Duce.

trapassa in francese co' suoi accessorii, col suo colorito, con la sua armonia; e questo ei fa senza sforzo, senza frasi, con tanta evidenza e con un fare sí naturale, che quel pensiero ti par nato in francese; cosa mirabile! è una traduzione potentissima ed insieme strettamente letterale. Con la sapiente collocazione delle parole, con l'audacia delle inversioni egli ti crea una specie di prosa ritmica, che simula l'armonia dantesca; con ardite ellissi, con tragetti e scorciatoie ed uso maestrevole di particelle serba tutto il nervo e la brevitá della maniera dantesca. Dante dice cose profonde in immagini vive e spesso con semplicitá: la metafisica stessa di sotto alla sua penna esce statua; alla qual perfezione plastica si alza non di rado il Lamennais, fatto despota della sua lingua, ma despota intelligente. E si è con molto accorgimento aiutato dei primi classici francesi, tal che nel colore e nel giro senti un sapore di antico, che ti ricorda Amyot e Montaigne. Ma per non rimanere sui generali, io voglio raffrontare questa versione con quella pur letterale del Brizeux, e scelgo alcuni esempli, nel canto di Ugolino:

Ce pécheur détourna sa bouche du féroce repas.

Eccetto il « détourner », che è ben diverso dal « soulever » qui il senso vi è esattissimo: ma niente altro. La poesia è fatta prosa e prosa familiare: è Dante in veste da camera: una vista di tant'orrore è espressa con quel tono di conversazione, onde altri direbbe: — Andiamo a passeggiare o a desinare. — Bene altrimenti il Lamennais:

De l' horrible pâture ce pécheur souleva la bouche.

Quanta proprietá in quel « pâture », che ti risveglia nella mente la natura di quel pasto, atto bestiale, come dice piú sopra il poeta! E nell'ordine delle parole e nell'armonia che ne nasce, non sentite qualche cosa d' insolito? La fantasia del Lamennais è percossa dall'orrore; non è solo il significato, ma l' impres-

sione di Dante, che rivive nella sua traduzione. Seguitiamo il paragone:

Puis il commença en ces termes.	Puis il commença.
Mais tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler.	Mais, à t'entendre, bien me parais-tu florentin.
Tu dois savoir.	Sache.
De quoi as-tu coutume de pleurer?	De quoi pleureras-tu?
Je me sentais devenir de pierre.	Je fus pétrifié.
Je vis sur quatre visages l'aspect que je devais avoir.	Sur quatre visages je vis mon propre aspect.
Quand il eut ainsi parlé.	Cela dit.
Il repris le misérable crâne, où ses dents, comme celles d'un chien furieux, entrèrent jusqu'à l'os.	Et renfonça les dents dans le crâne misérable, qu'il broya, comme le chien broie les os.
Tu es bien cruel.	Bien cruel es tu.
Gaddo se jeta et s'étendit à mes pieds.	Gaddo tomba étendu à mes pieds.

È la traduzione di uno scolare corretta dal maestro. I francesi nell'esprimere la stessa cosa s'incontrano nelle stesse parole e frasi, ciò che rado avviene presso gl' italiani per ragioni che non accade qui dire. I due traduttori si rassomigliano tanto ne' vocaboli e nelle locuzioni, che il secondo lavoro sembra la stessa prima versione rifatta ed emendata. In apparenza non ci ha che piccoli mutamenti; ma lá è tutto lo stile: parole proprie sostituite alle frasi «devenir de pierre»; forme di dire brevi e dirette in luogo d'inutili giri «tu dois savoir» — «De quoi as-tu coutume de pleurer?» — «l'aspect que je devais avoir» — «quand il eut ainsi parlé», ecc.; collocamento di parole secondo l' immaginazione e l'affetto, come: «bien cruel es tu» — «le crâne misérable», ecc.; squisita arte nell'espressione delle idee accessorie, come: «la douleur désespérée, qui, seulement d'y penser, m'oppresse le cœur avant que je parle» (il Brizeux

dice: « m'oppresse le cœur en y pensant et avant que je parle »); come: « á t'entendre, bien me parais-tu florentin » (il Brizeux dice: « tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler »); un'armonia poetica che ti fa risonare nell'orecchio l'energia aspra di Dante: « qu' il broya, comme le chien broie les os »

che furo all'osso, come d'un can, forti.

Aggiungi una certa sanitá e castitá di forma, remota da ogni liscio e da ogni gonfiezza. Non è bellezza tanto delicata, non gradazione di affetto, che sfugga all'occhio del traduttore. Ugolino, intravvedendo confusamente in sogno nel lupo e ne' lupicini la sorte sua e de' suoi figliuoli, chiama quegli animali con vocabolo umano: « lo padre e i figli ». « Fatigués me paraissaient le père et les fils », traduce egregiamente il Lamennais: ed il Brizeux dice prosaicamente: « le loup et ses petits me parurent fatigués ». Non ha sentito quanto strazio è lí in quel « padre » e « figli », parola a doppia faccia, che ci mostra ciò che vede Ugolino e ciò che la visione gli annunzia. E poco appresso: « pour nous regarder ainsi, mon père, qu'as-tu? ». Dante dice:

Tu guardi sí, padre, che hai?

A questo linguaggio dell'affetto, dove tutto è impressione, ed il legame logico è cancellato, il Brizeux sostituisce una forma discorsiva, una specie di *post hoc, ergo propter hoc*, ma stupendamente il Lamennais: « Père, comme tu regardes! Qu'as-tu? »

La versione è preceduta da una introduzione sulla *Divina Commedia*, divisa in otto capitoli. Gli ultimi tre sono una esposizione del poema nel suo significato generale e delle sue parti. E i primi cinque? È giá lungo tempo, che si ripete: — La letteratura è l'espressione dell' individuo e della societá. — E però non c' è critico oggi che non creda suo obbligo di farti a proposito di un lavoro letterario la storia dell'autore e de' suoi tempi. Il Lamennais si è messo per questa medesima via; e nel primo capitolo ti fa uno schizzo della storia del mondo dalla caduta

dell' impero romano infino ai nostri giorni; in altri due ti parla di Dante e delle sue opere; e ne' due ultimi delle dottrine filosofiche e politiche del poeta. Insomma questi cinque capitoli sono una risposta alla dimanda: — Qual è il contenuto o la materia del mondo dantesco? — Nella critica antica questa parte o non vi aveva luogo, o vi era a curiositá, collezione di fatti e di notizie. Ella guardava agli artifizi esteriori dello scrivere, a qualitá spesso accidentali, che innalzava a dignitá di regola; la materia, il contenuto era per lei un indifferente: o ne taceva o ne toccava per mera erudizione. Prendete i giudizi famosi sulla *Gerusalemme liberata*, leggete il giudizio dello stesso Tasso. Unitá d'azione, semplicitá della favola, il decoro, il costume, l'affetto, e piú l'elocuzione che allora chiamavasi «stile» e la lingua, ecco di che si occupava quella critica. Un moderno al contrario, se ti dee giudicare del Tasso, ti fará la storia delle Crociate, ti discorrerá degli elementi che vi entrano, della natura di questi elementi, ecc.; se ti dee giudicare di Dante, ti parlerá della sua vita, e di guelfi e ghibellini, e di papa ed imperatore, e di Aristotele e San Tommaso. La materia che nell'antica critica era un accessorio, qui diviene il principale. L'antica critica era rettorica; la moderna è storia di fatti e di dottrine. Ora la rettorica e la storia, cioè le leggi generali e gli elementi sociali, sono cognizioni preliminari che possono servir di base ad un lavoro critico, ma non sono ancora la critica. La rettorica ti dá la pura forma, e, segregata dal soggetto, degenera in regole astratte, spesso arbitrarie e accidentali, sempre estrinseche: la storia ti dá il puro fatto, il contenuto astratto della poesia, la materia grezza e inorganica, comune a tutti i contemporanei. Le idee e le passioni, per esempio, che sono il fondo della *Divina Commedia*, noi le troviamo in ser Brunetto Latini, nel Cavalcanti, e in molte leggende di quel tempo. Perché elle solo in Dante sono immortali? Perché quella materia Dante solo ha saputo lavorarla e trasformarla, facendo di un confuso e meccanico aggregato una vivente unitá organica. Adunque la quistione critica fondamentale è questa: posti tali tempi, tali dottrine e tali passioni, in che modo questa materia è stata lavorata dal

poeta, in che modo quella realtá egli l' ha fatta poesia? Il Lamennais non ha neppure sospettato il problema. I suoi cinque capitoli sono gli antecedenti, il semplice « dato » del problema rimaso intatto: la materia astratta del poema è fatta prosa; il mondo dantesco smembrato. La critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa dal gusto. Ella non deve dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unitá divenuta ragione, coscienza di sé stessa. Quando, per esempio, il Manzoni dopo avermi posto in iscena don Abbondio o Federico Borromeo, interrompendo la narrazione, si ferma a descrivere il loro carattere e l' influsso che ebbe su di essi il tempo in cui vissero, il lavoro cominciato dal poeta è continuato dal critico; quella seconda parte è lo stesso Abbondio o Federico creato prima dal genio e rifatto dopo dalla riflessione, il poeta che, tranquillati gl' impeti della fantasia, si raccoglie in sé stesso, e ripensa con coscienza quello che ha creato: elemento prosaico che distingue il romanzo dalla poesia pura, che il Manzoni ha introdotto quasi sempre con giusta misura, che nel Balzac valica ogni termine e spesso assorbisce in sé la poesia. La critica dunque non è né assoluto pensiero, né assoluta arte, e tiene dell'uno e dell'altra; è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto. Dio crea l'universo, il filosofo è il critico di Dio; la vera filosofia è la creazione ripensata o riflessa: la vera critica è la creazione poetica che si ritorna o si ripiega in sé stessa. Ma perché ciò sia possibile, il critico dee cogliere la quistione nella sua essenza, la materia poetica nella sua successiva formazione ora simbolo, ora persona, qui carattere o passione, lí idea o sentimento o immagine. Il Lamennais al contrario fa come certi storici, che credono di darti un concetto filosofico della storia, scrivendo capitoli della religione, delle istituzioni, delle arti, delle scienze, ecc., non comprendendo che questi elementi debbono far parte della narrazione e comparire nel seno stesso de' fatti in reciprocanza di azione, a volta a volta motori e mossi; questo astrarli dall'azione è un cavarli fuori della vita o della storia, e ridurli a nudi concetti. Cosí il Lamennais, volendo spiegarci

la poesia dantesca, in luogo di riprodurre come critica quella immagine che il poeta ha dato fuori come arte, comincia dall'annullarla, dal dissolvere con un soffio quella magnifica creazione in elementi sparsi: religione, politica, morale, filosofia, avvenimenti, ecc. Egli non ha preso la penna, dopo letto, e caldo ancora della lettura. Siccome non si può pronunziare il nome di Dante che non ci si risvegli nella mente una moltitudine di comentatori e di comenti, de' quali ciascuno ha sciolto la *Divina Commedia* in brani e frammenti; l' illustre scrittore avendo innanzi piú gl' interpreti che il poema, non ha saputo resistere a quell' impulso, ed ha voluto anch'egli dar la sua mano a questa specie di decomposizione chimica dell'universo dantesco: cosí, invece di una esposizione animata e drammatica, ci ha dato dissertazioni dichiarative. Non di meno questa sorta di lavori hanno pure la loro utilitá: essi servono immediatamente all' intelligenza del poema; e per indiretto giovano pure alla critica, raccogliendo e fermando i fatti, sui quali dee esser fondata. Una volta entrato in questo ginepraio, il Lamennais vi ha sparso la luce della sua intelligenza? Ha vedute tutte le questioni importanti? le ha determinate? le ha risolute? Insomma, ha voluto egli fare un lavoro serio? Ecco che cosa è, a mio avviso, un lavoro serio: abbracciare il contenuto della *Divina Commedia* tutto intero e scioglierlo con precisione in tutti i suoi elementi; scartare le questioni accessorie o frivole o pedantesche, su cui si sono scritti volumi; stabilire le questioni essenziali ed ordinarle in modo che rispondano a' successivi momenti del mondo dantesco; quelle che sono oramai fuori di ogni contestazione esporre lucidamente come risultati giá ottenuti: le altre chiarire e determinare. Questo lavoro serio non è ancora fatto, e, dopo letto il Lamennais, debbo a malincuore ripetere: — Non è fatto ancora. — Quando lo Schelling diceva che ci sarebbe a fare una scienza dell'universo dantesco, egli intravedeva un tale lavoro: questa scienza è ancora un desiderio. Un lavoro analitico di questo genere suppone che nella mente preesista giá la sintesi dantesca; ora il Lamennais vi si è messo senza aver chiara innanzi una concezione qualsiasi dell'unitá dante-

sca. Quindi egli procede a tentoni; alcune parti tratta inutilmente, trattate giá, e bene, da altri; alcune quistioni importantissime risolve con un sí e no, con leggerezza; e quando talora mostra di voler dire alcuna cosa di nuovo, mentre noi guardiamo quel pezzo di cielo, giá ci si oscura dinanzi. Allorché io veggo un argomento trattato da uno scrittore, soglio farmi questa domanda: — In quale stato era prima questo argomento? che cosa è divenuto? — Ebbene le quistioni intorno a Dante rimangono ancora le stesse: il Lamennais vi è passato, e non vi ha lasciato alcuna orma. A che scrivermi una vita di Dante? Poteva rimettere il lettore a Cesare Balbo, o anche al Villemain, che lo ha guardato da un lato solo, ma bene. La vita di Dante, come storia de' suoi casi, è una parte giá esausta della materia, e se pure vi è qualche quistione di fatto ancora mal ferma, come il tempo in cui cominciò la *Divina Commedia*, il Lamennais non se n' è dato briga: egli ha raccolto fatti notissimi. La vera vita di Dante, che rimane a fare, è la storia della sua anima, è il determinare il suo ingegno, il suo carattere, le sue passioni: è il fare di prospetto un ritratto che gli scrittori finora ci presentano di lato. Questa è la parte nuova della materia: il Lamennais non l' ha veduta. A che farci un indice ragionato delle sue opere? Parlarci del *Convito* significa esporci la poetica di Dante. Parlarci della sua lirica significa mostrarci la prima forma sotto la quale apparisce il suo ingegno poetico, ecc. Queste sono le parti della quistione non tocche; tutto l'altro è tritume. Ci era egli bisogno del Lamennais per sapere che il canto è naturale all'uomo, e perciò la poesia è la parola cantata, cosa che egli amplifica con un po' di rettorica, come se non fosse questa una di quelle veritá, che si debbono oramai accennare come risultati senza fermarvisi piú che tanto? Ci parla del misticismo dell'amore dantesco. In veritá non ne valeva la pena, dopo Opitz ed Ozanam. Si è troppo abusato di questa parola. Ciò che piú importa è il mostrarci sotto quel misticismo la profonda realtá della passione, che comunica a quello il movimento e la vita. S' imbatte in una questione capitale, nel simbolismo politico, nel sistema del Rossetti. L'autore lo accetta, piú affermando

che dimostrando senza tener conto delle gravi obbiezioni di Schlegel, e riproducendo alcune triviali osservazioni del Rossetti e dell'Aroux. Eppure non era qui luogo a dir sí e no. Ben era degno dell' ingegno di Lamennais entrare risolutamente in quella questione e farla finita, sceverando il vero da tutte le esagerazioni, a cui l'amor di sistema ha sospinto il comentatore italiano e il francese che hanno ridotto la *Divina Commedia* ad una sciarada politica. Nel capitolo primo e nel quarto e nel quinto vediamo qualche nuovo orizzonte: lo stile è piú colorito e animato. Se non che l'autore vi si è posto con certe preoccupazioni, guardando piú ai nostri tempi che a Dante. Nella civiltá moderna entra come fattore il solo elemento cattolico ed il germanico, o anche l'elemento latino? Il cattolicismo può stare con la libertá? Il papato è stato favorevole alla libertá italiana? Quistioni gravissime senza dubbio: ma qui la *Divina Commedia* non è piú il principale, ma un'occasione, di cui si vale il Lamennais per gittare prima di morire la sua ultima parola nelle appassionate discussioni che ci agitano al presente. Ed essendo quistioni incidenti, non è meraviglia che elle non sieno trattate in quel modo definitivo che toglie l'adito alla replica: sono piuttosto sfoghi d'animo indegnato contro il triste presente, che ragionamenti fatti con uno scopo serio. Per dir breve ei mi pare che la morte abbia tolto a Lamennais di meglio determinare il suo disegno, di ordirne con piú accuratezza le fila e di dare alle questioni quel compiuto sviluppo, quel non so che di finito, che ci fa dire: — Ecco una veritá messa in sodo. — Ma se al suo lavoro manca quel vedere da alto e da lungi, che ci fa addentrare in un soggetto ed afferrarne tutte le parti vive, non vi desíderi mai alcuna dote esterna di stile, chiarezza, efficacia, splendore. L'esposizione, per esempio, della dottrina scientifica, su cui è edificato il paradiso dantesco, è fatta con molta lucidezza, pregio che manca a Göschel, quantunque il suo lavoro intorno allo stesso argomento sia assai profondo e determinato. Il carattere proprio della *Divina Commedia*, di riassumere il passato ed accennare all'avvenire, è espresso con una vivacitá e giovinezza d' impressione, che par non credibile, chi pensi

all'etá dello scrittore. « Ce poëme est à-la-fois une tombe et un berceau: la tombe magnifique d'un monde qui s'en va, le berceau d'un monde près d'éclôre: un portique entre deux temples, le temple du passé et le temple de l'avenir. » L'osservazione non è nuova e per parlar de' francesi, essa è stata fatta dal Labitte; ma il Lamennais l'ha trovata lui, e l'ha espressa con la freschezza della prima impressione, dandole una forma splendida che la fissa nella memoria.

In questi cinque capitoli adunque l'autore ci dice qual è il poeta, e quale la materia su cui lavorò. Ma non dimentichiamo che questo, a cui i moderni dánno tanta importanza, non è se non materia morta, ossa sparse che attendono ancora il soffio della vita per comporsi a quella unitá, che dicesi uomo. Non siamo entrati ancora nel tempio dell'arte. Non vi è ancora critica. In che modo Dante ha lavorato questa materia e fattone un mondo? Qui sta il nodo del lavoro. Se il Lamennais lo avesse trovato, ecco che cosa sarebbero stati i suoi cinque capitoli. Le dottrine filosofiche e politiche a' tempi di Dante erano penetrate in tutte le parti del vivere sociale, e costituiscono ciò che dicesi il mondo cattolico; era la realtá su cui lavorava il filosofo ed il poeta: onde nacque una filosofia tutta propria, che il Ritter chiama a ragione filosofia cristiana, ed una poesia diversa dall'antica. Il Lamennais dunque, in luogo di dirci in astratto le dottrine di quel tempo, ci avrebbe presentato innanzi un mondo vivente, incarnazione di quelle idee; ed avrebbe delineato i caratteri essenziali di quel mondo, e le sue qualitá estetiche, il suo ideale vago ancora ed in germe, mostrantesi qua e colá in tratti sparsi e fuggevoli nelle « leggende », e destinato a dispiegarsi secondo sua natura, quando cadrá sotto l'occhio di un uomo che lo comprenda e lo senta. Ecco l'uomo: quel mondo diviene arte, diviene la *Divina Commedia*. E qui l'autore, toccato di volo de' suoi casi, ci avrebbe mostrate le qualitá poetiche del suo ingegno, il suo carattere, ed il potere che ebbero sul suo animo le sue sventure e le sue passioni. Determinate cosí le qualitá essenziali dell'argomento e dell'ingegno che lo tratta, si sarebbe avuto il vero « dato » del problema:

posto il «tale argomento» ed il «tale artista», in qual guisa quella materia è stata lavorata? Avendo l'autore esposto gli antecedenti del problema, io ho potuto mostrare come quella esposizione avrebbe dovuto condursi; ma quanto al problema, non un sol vestigio; egli non ne ha sentore, lo salta a piè pari; e però io non dirò in che modo, a parer mio, si sarebbe dovuto risolvere, poiché non presumo giá di sostituire me all'autore. Dirò solo che, non essendosi egli collocato a quest'altezza, i tre ultimi suoi capitoli non possono essere e non sono che un sommario delle tre cantiche. Il contenuto esposto innanzi, come semplice fatto, che dovrebbe ora riapparire come fatto poetico, è dimenticato; quei cinque capitoli gli è come se non fossero; egli rifá un simulacro di parte generale, gittando osservazioni sulla immortalitá dell'anima, sulla eternitá delle pene, sulla predestinazione, ecc., che non hanno alcun legame col rimanente, né alcuna applicazione. Viene il sommario, cioè a dire, una esposizione analitica delle tre cantiche. Che cosa è questa? Senza una concezione del poema e di ciascuna cantica altro che vaga e confusa, senza un centro ed un punto di partenza, il critico segue il poeta passo passo: trasanda alcune cose che gli sembrano indifferenti o poco notabili, si ferma a certe altre che gli paiono belle. È la critica alla maniera del Ginguené, del Sismondi, del Bouterveck, una critica di particolari: è un viaggio in cui segue ogni svoltata della strada senza scopo e senza disegno: si osserva questo, si ammira quest'altro, e non giungi mai a tale altezza che tu intenda «del cammin la mente» secondo l'ardita metafora dantesca. Questo genere di critica a spizzico ed a bocconi è il *non plus ultra* della scuola antica; il Laharpe in Francia ce ne ha pôrto splendido esempio. Ma in questo campo quanto cammino vi ha fatto il Lamennais! Nella scuola antica la impressione di rado serbavasi spontanea ed ingenua, falsata come era dalla rettorica, da regole preconcette, da gusto fattizio e di convenzione, da una certa pedantesca acutezza, che, non contenta delle bellezze semplici e caste che si offrono naturalmente allo sguardo, si compiaceva delle sottili interpretazioni, e per troppo abbellire il testo, lo adulterava e

lo gonfiava. Il Lamennais è libero da ogni preoccupazione, e si affida alla squisitezza del suo sentire ed alla finezza del suo gusto. Ecco in che modo procede. Fatto in pochi tratti il disegno del luogo, si gitta appresso al poeta, e via innanzi, narrando, compendiando. In questo rapido sunto, dove trovi di necessitá molte lacune, quando si avviene in qualche cosa che lo tira a sé, si arresta come invaghito, e riferisce per intero il luogo. Poi tutto caldo della impressione ricevuta, esce in esclamazioni ammirative, gittando qua e lá un tesoro di osservazioni delicatissime, che sono la parte nuova di tutto il lavoro. Veggasi tra l'altro ciò che nota del Farinata, e Guido da Montefeltro. Egli ha compreso benissimo la maniera serrata e rapida del poeta, quel suo dipingere a larghi tratti, il gran numero d'idee accessorie che sa risvegliarti nella mente, la varietá de' sentimenti e caratteri, la sua arte di preparare e graduare. Nessuno meglio di lui sa estimare tanta forza congiunta con tanta semplicitá, tanta determinazione con tanto di vago e di fluttuante.

Vi sono osservazioni che quantunque si riferiscano a questo o quel luogo, nondimeno hanno un valore piú generale e sono le piú preziose. Cosí parlando di Farinata sappiamo in che modo il poeta dipinge i suoi personaggi: « Pas une réflexion; quelques larges coups de pinceau, un bref dialogue dont chaque mot met á nu le fond de l'âme, et le tableau est complet ». A proposito di Ser Brunetto, l'autore ci mostra il lato « umano » della *Divina Commedia*; « sous le damné on retrouve encore l'homme. Qui aurait pu supporter, sans cela, l'affreux récit de tous ces supplices? Il n'eût produit qu'une impression de dégoût et d'horreur, et le livre serait tombé des mains ». Oderisi dice:

La vostra nominanza è color d'erba
Che viene e va... ecc.

L'autore prendendo occasione da questo ci mostra una delle qualitá piú spiccate delle anime purganti, la calma nelle pene, « contente nel fuoco », come le chiama Dante. « Oderisi ne dit point 'notre renommée', mais 'votre renommée'. Dans le

monde oú il se purifie avant de monter vers Dieu, le monde qu' il a quitté ne le touche plus: il le voit ainsi que le verrait un habitant d'une autre sphère, sans passions et sans illusions, avec pitié calme; et ce calme, au milieu de souffrances désirées, aimées comme la condition nécessaire du bien infini qui les suivra, forme le caractère principal de l'état des âmes en cette région intermédiaire. Un seul mot a suffi pour marquer la séparation de deux modes de vie si étroitement liés et si dissemblables. » E poiché la calma di Oderisi è qualitá comune a tutte le anime purganti, il Lamennais ha qui intravveduto quello che manca al suo lavoro, e forse la morte gli ha tolto di supplirvi, cioè a dire una concezione generale del *Purgatorio*, e la storia generale delle anime purganti. Ce n' è un semplice schizzo, ed è molto bello. « Le ton de cette cantique contraste profondément avec celui de la précédente. Il a quelque chose de doux et de triste comme le crépuscule, d'aérien comme le rêve. Les violents mouvements de l'âme se sont apaisés. Les peines matérielles y ressemblent á celles de l'enfer, et l' impression en est toute différente. Elles éveillent une tendre pitié, au lieu de la terreur et d'une âpre angoisse. L'âme souffrante non seulement les accepte parce qu'elle en reconnaît la justice, mais elle les désire parce qu'elle sait qu'elle guérira par elles, et que, dans la douleur passagère, elle pressent une joie qui ne passera jamais. De lá je ne sais quoi de tranquille, de calme, de mélancolique et de serein. Otez de la vie présente l' incertitude, le doute, la crainte, laissez-y seulement avec ses misères, l'espérance qui les adoucit, et une pleine foi d'atteindre le but que l'espérance nous montre, ce sera le Purgatoire, tel que Dante le peint. Et c'est qu'au fond le Purgatoire, l' Enfer, le Ciel, au degré oú nous pouvons en avoir et l' idée et le sentiment, ne sont que les divers états de l' homme sur la terre, le monde oú nous vivons, mélangé de vertus et de vices, de juissances et de souffrances, de lumières et de ténèbres, et qu'en réalité l'autre monde n'en est que l'extensions dans une sphère plus élevée et plus large. » Non mancava dunque al Lamennais né l' intelligenza del suo lavoro, né virtú sintetica: ciò basta a mostrarlo. Ma non sono

che lampi: queste osservazioni giustissime, che riguardano alcune parti essenziali del *Purgatorio*, stanno come campate in aria, senza premesse e senza conseguenze, e rimangono sterili.

Né meno da pregiare sono le sue osservazioni particolari. Ce ne ha di comuni o di vaghe, ma ce ne ha di quelle che si possono chiamare scoperte. Egli è il primo che abbia posto mente al significato dell'episodio del Cavalcanti intramesso a quello di Farinata: « Plus cette scène est touchante, plus elle fait ressortir le caractère de Farinata. Elle n'a point existé pour lui: il n'a rien vu, rien entendu, absorbé tout entier dans l'amer sentiment qu'ont réveillé en son âme superbe les paroles de Dante ». Né con minor sagacia ha veduto quanto l'amor di patria vaglia a temperare in Farinata l'asprezza del suo carattere: è orgoglio senza durezza: « Le poète, sans altérer le caractère de Farinata, en tempère l'âpreté, en montrant dans l' homme de parti, dans le chef de faction, quelque chose de plus fort encore que la haine: le doux, le saint amour de la patrie ». Ecco un'altra osservazione delicatissima. Ciascuno ricorda l'ammirabile paragone:

Quali le pecorelle escon dal chiuso, ecc.

« Remarquez, dice Lamennais, quelle calme, quelle tranquille lumière matinale ces images champêtres répandent sur des lieux cependant consacrés aux pleurs, et comme l' innocence de ces simples et douces et placides créatures se reflète sur les âmes encore malades, encore souffrantes, mais assurées désormais de posseder, au seine d'une éternelle paix, le bien immuable. Ce sont ces secrets rapports, qu'on sent, qu'on n'exprime point, tant les nuances en sont et délicates et fugitives, qui font le charme inépuisable des œuvres du vrai génie. » Il Lamennais ha ragione. Questi secreti rapporti il poeta non li cerca, li trova sotto la penna, e il gran critico, che ha pure la sua parte di spontaneitá non li pesca, ma li sente nell'atto stesso della lettura.

Certo non tutto è di questa perfezione. Talora trovi impressioni vaghe: l'autore non ha avuta la pazienza di ridurle a

qualche cosa di netto e di preciso. Ecco ciò che dice a proposito del « *guarda e passa* »: « Quelle indignation, quelle colère peserait sur ces damnés d'un poids égal á celui de ce mépris? ». Conchiude l'esame del Farinata a questo modo: « Si ce ne sont pas lá des beautés égales á tout ce que la poésie offrit jamais de plus beau, qu'est-ce donc? ». Spesso ti dice: — Vedete bene che il poeta sentiva indegnazione, o disprezzo, o ira, o amarezza, ecc. — Tutto questo è una critica a frasi che non ha alcun valore. Alcuna volta si compiace di paralleli; ed io odio la critica a paralleli, di cui tanto si è abusato finora, perché o ella resta sui generali o ti tira a conseguenze assurde. Quando il Lamennais per esempio, e prima di lui Chateaubriand, mi paragonano il Lucifero di Dante col Satana di Milton, e preferiscono questo a quello, non si avveggono che qui il paragone non calza, essendo essi fondati sopra due concezioni essenzialmente diverse; tal che il Lamennais, che è pure cosí benevolo verso di Dante, ci dice che il vero suo Lucifero è Capaneo. Ma se Dante ha saputo in Capaneo rappresentare cosí altamente il sublime, che si ammira nel Satana di Milton, e perché non ha rappresentato con pari altezza il Lucifero? Questo dovea indurre sospetto nel Lamennais che Dante ci avesse avute le sue buone ragioni. Cosí qual paragone si può istituire tra la descrizione che Milton fa della luce e quella di Dante? Vi è differenza essenziale di situazione, d'impressione, e quindi di stile. Talvolta l'impressione dell'autore è tanto vivace, che oltrepassa la poesia, la continua a suo modo e le aggiunge sentimenti ed immàgini che rimangono fuori di lei: non ha piú Dante innanzi, ma sé stesso. La poesia è oblio dell'anima nell'oggetto della sua contemplazione; la critica è oblio dell'anima nella poesia. Il Lamennais n'esce fuori, e si abbandona a' suoi sentimenti e sfoga il suo animo troppo pieno di amarezza. Dante dice:

Libertá va cercando, ch' è sí cara.

Il critico rimane profondamente commosso ad una parola che a lui giá presso alla tomba riassumeva tutta la sua vita, sogni di libertá, speranze, brevi gioie, crudele disinganno, fede nel-

l'avvenire indomata. « Hélas! », prorompe non piú il critico, ma l'uomo, « en tous les sens, que sommes nous, que des pauvres misérables, qui vont cherchant la liberté, la liberté de l'esprit asservi aux préjugés et á l' ignorance, la liberté du cœur esclave des passions, la liberté du corps livré aux caprices de maîtres insolents, la liberté dans tous les ordres, dans l'ordre intellectuel, l'ordre moral, l'ordre politique? Qu'est-ce que nos sociétés, que est-ce que le monde, sinon un noir sépulcre, oú la tyrannie, sous mille formes hideuses, nous enchaîne avec des ossements? ». Non mi dá l'animo di chiamar questo un difetto: non è lo stupido subiettivismo di menti superficiali, incapaci di profondarsi e immedesimarsi nel lavoro che hanno innanzi: è il difetto di una bell'anima, un melanconico ripiegarsi in sé, un ritirar l'occhio talora dal medio evo e guardarsi intorno. Vi sono alcuni tratti di questo genere, che ti stringono il cuore. Papa Adriano, parlando di Alagia, conchiude:

E questa sola m' è di lá rimasa.

Il Lamennais soggiunge: « Quelle tristesse dans ce mot simple, bref, qui termine le récit du Pape, comme la vie se termine, par la solitudine et le vide! ». E qual tristo comento, dirò io a mia volta; e quanta semplicitá in tanta tristezza! Il Lamennais scrivea questo pochi giorni prima di morire. Ed è a dolere che la morte gli abbia impedito di condurre a termine un sí grave lavoro e di darvi l'ultima perfezione: perocché, lasciando stare le lacune e le parti rimaste imperfette, il suo stile alcuna volta, massime ne' primi capitoli, mi ha aria piú di sommario che di esposizione; è una forma abbozzata e provvisoria, che egli certo riserbavasi di determinare. Vecchio, ma di una verde vecchiezza, la morte lo ha colto nell'atto del combattere, militando l'ultimo giorno con la fede ed il vigore de' primi anni: ché pochi possono dire come il Lamennais: — La mia vita è stata tutta una battaglia, una faticosa ed angosciosa battaglia per il bene del genere umano. — Desidero a molti una giovinezza pari a questa sublime vecchiezza del traduttore di Dante.

[Nel « Cimento », a. III, vol. VI, pp. 1-15, luglio 1855.]

[9]

GIULIO JANIN

Quando i fratelli Schlegel censurarono non senza asprezza i lavori drammatici francesi ed italiani, risposte piovvero da tutte parti. Quella disputa fu un momento importantissimo nella storia della critica; poiché non era contesa di persone, ma di dottrine. Gli Schlegel trovavano in quelli gli stessi difetti, e gl' involgevano nella stessa condanna. Ma eccoti Janin, che s' inginocchia innanzi a Racine, e sputa sul viso ad Alfieri. Alcuni italiani se ne sono commossi, ed hanno risposto insolenza per insolenza ed ironia per ironia. E bene sta. Chi ragiona deve essere confutato; chi ingiuria deve essere rimbeccato; e l'articolo di Janin, quanto povero di dottrina, tanto è tronfio d' ingiurie. Avendo letto dapprima alcune risposte, ho sentito anche io quelle ire; ma avendo letto dipoi l'articolo, non so come, ho sentito cader la mia collera; e invano mi ci sono sforzato; io non posso sdegnarmi con Giulio Janin. Chiami egli pure Alfieri un bandito, un insolente, uno stupido, uno sciocco; moltiplichi a posta sua i suoi « éclairs et foudres » per far qualche intaccatura sull'odiato piedistallo; Giulio Janin non ha virtú di turbarmi. In quella vece, a leggerlo, mi sento nascere una voglia che non posso frenare, una voglia di guardarlo in viso e dimandargli : — Chi sei tu? — È uno studio curioso, che farò senza ira e senza disprezzo, con l' intenzione che se ne cavi qualche utilitá per gli studii critici e con la speranza che, conosciutolo bene, sfumi la collera de' miei concittadini.

Io non conosco la vita di quest'uomo, né ho letto alcuna cosa sua, tranne qualche pagina di un libro, che egli ha intitolato: *Storia della Letteratura drammatica* e poteva intitolare in mille altri modi. Ma che importa? In questo articolo vi è tutto lui, vi è il malato in tutto il suo parossismo: non hai che a tastargli il polso. Lo stile di Giulio Janin è cosí impresso del suo *moi*, che una sola pagina basta a persuaderti che tu lo conosci da lunga pezza, ed hai contratto con lui una antica amicizia. — Noi siamo vecchi amici, Giulio Janin! —

La prima cosa che tu puoi affermare sicuramente, letto l'articolo, è questa: Janin sa delle regole, ed ha innanzi de' modelli; ma non conosce la critica come scienza, o, per dir meglio, il suo spirito non sa concepire la scienza, e non ci crede: il generale è per lui qualche cosa di vuoto, da cui egli abborre: *abhorret a vacuo*. La sua critica si può riassumere in due parole: fatti e impressioni. Né dico ciò a biasimo: fo un ritratto, non una satira; io voglio solo assegnare il suo posto a Giulio Janin. Non son io giá di quei critici esclusivi ed intolleranti, che non comprendono che una sola natura d'ingegno, un solo sistema, una sola specie di poesia: non rifiuto Alfieri, perché Alfieri non è Racine: io comprendo, o, per parlare piú modestamente, io mi sforzo di comprendere l'uno e l'altro. Dunque Janin non è un ingegno speculativo, né vi pretende, e forse se ne beffa secondo l'usanza antichissima: gli inferiori hanno a loro consolazione il diritto di far la parodia de' loro superiori; la scimmia contraffá l'uomo, la commedia, come dice Victor Hugo, fa la caricatura alla tragedia; la plebe fa le fiche a chi sa leggere, e Janin alla estetica: — C'est de la métaphisique! — Lasciamo adunque da parte la metafisica e scendiamo piú giú.

Avete voi un lavoro da esaminare? Se avete un ingegno che si levi un poco dal comune, quel lavoro vi si denuderá innanzi di tutta la sua superficie, di tutto ciò che ha di accidentale e di comune: che ci resta? la sua personalitá, la sua anima, quello per il quale esso è sé e non un altro. Direi che qui è la « situazione » del lavoro, se non temessi di spaventare Janin con una parola che odora di metafisica. Ma si rassicuri. Si può ignorare

la metafisica e l'estetica, e si può avere questa facoltá. È una specie di seconda vista, una potenza «spontanea» dell'anima, conceduta a pochi, senza di cui il critico, qual che si sia la sua dottrina, non è che un pedante. Ne darò un esempio. Saint-Victor, e son certo che non se ne offenderá, perché è uomo d'ingegno, parmi non si possa chiamare propriamente un pensatore: egli è povero d'idee generali, né sa allargare il suo orizzonte. Victor Hugo non ha avuto la pazienza di formarsi un concetto chiaro e compiuto della critica, che per lui è stata sempre un incidente, uno studio di occasione; scriveva un dramma ed immaginava una critica ad uso di quel dramma; ma come le quistioni gli si allargano innanzi! quanta limpidezza d'intuizione! in un insetto egli intuisce l'universo; ogni sua prefazione è una nuova estetica; sembra che nella sua testa sieno rinchiusi piú mondi, che ne scintillano fuori ad uno ad uno; tanta è la sua potenza di generalizzare! quantunque tutto ciò è opera piú di una viva fantasia, che di una severa intelligenza: e te ne accorgi al calore, all'impeto irresistibile, alla luce abbagliante della sua esposizione. Saint-Victor non è Victor Hugo, Ma Saint-Victor ha quell'acuto occhio critico, che gli fa cogliere di sotto alle simiglianze superficiali il caratteristico e l'intrinseco di un lavoro. Nel suo articolo sulla *Mirra* egli ha afferrato mirabilmente tutto ciò che ha di proprio l'argomento e che Alfieri aveva sentito con la sicurezza del suo istinto poetico; e, messo una volta sulla buona via, ha indovinato le piú delicate gradazioni di quella stupenda concezione. Peccato, che un po' d'enfasi dia un'aria di rettorica ad un articolo cosí serio nel fondo! — Fate i ringraziamenti, mi ha detto qualcuno, a Saint-Victor in nome degl'Italiani. — Non credo. Disconoscerei il principal pregio del suo articolo. Saint-Victor, ed esso solo, scrivendo della *Mirra,* non ha domandato la fede di nascita dell'autore, né la sua fede di battesimo. Egli non ha pensato di far cosa grata ad Alfieri o agl'Italiani. Sapeva bene che Alfieri è cosí alto locato, che un critico può ben studiarlo e comprenderlo, ma non crescergli o detrargli fama. Saint-Victor ha messo mano alla penna, caldo ancora della impressione che la rap-

presentazione gli aveva fatto, e si è chiuso nel suo argomento e vi si è obliato, senza guardare a dritta, né a manca, senza mettere fra sé e la *Mirra* il *Misogallo*, la Francia, e Racine e Ovidio. Dir bene d'Alfieri, che ha detto tanto male de' Francesi, e che, guardate enormitá, ha trovato insoffribili le francesi! Trovare ammirabile la *Mirra*, quando ci è *Fedra*! Porre Alfieri allato a Racine! Voi siete un cattivo francese, e per giunta un Aristotele da caffé: Janin ve lo dice. —Fate un confronto, mi ha detto qualche altro, fra Saint-Victor e Janin. —Paragonare Saint-Victor e Janin! Ma è per lo meno cosí assurdo, come paragonare *Fedra* e *Mirra*. Non vi è differenza di gradi, ma di qualitá. Non istanno nella stessa linea. Per fare una visita a Janin bisogna scendere ancora piú giú.

A Janin gira la testa, se tu lo porti un po' piú su del terreno, ove sta sdraiato superbamente: fatti e impressioni! Al di lá del fatto, silenzio e tenebre. Quando gli capita sotto le unghie un lavoro, eccolo tutto in faccende: ficca il naso dappertutto, spia i piú intimi secreti, raccoglie aneddoti e fatterelli, e poi... *favete linguis*: l'oracolo parla. E similmente, credete voi che egli senta il bisogno di darti una ragione, di addurti una regola per sentenziare, per condannare? La sua ragione è Ovidio, la sua regola è Racine: noi siamo tornati ai tempi beati dell'*ipse dixit*. Ecco gl'ingredienti della critica di Giulio Janin. Dimenticavo le citazioni.

È un genere di critica che ha pure la sua utilitá: serve a diffondere il gusto, e rendere accessibili ai piú i buoni principii, Parlate mezz'ora di matematica, nessuno vi comprende: gli occhi vagano distratti; mostratemi una figura, gli occhi si fissano: la mente vi siegue. I fatti sono le figure de' principii: o, per dir meglio, sono piú che figure; sono i principii stessi animati e viventi, fatti uomini e cose. Perché dunque questa critica sia una veritá, i fatti debbono contenere in sé i principii, e non essere accidenti accozzati insieme. L'ingegno di Janin non è capace di considerare i principii nella loro astrattezza; è tale almeno che li sappia cogliere nei fatti? Vedete per esempio il Villemain. Questo critico, di un ingegno cosí delicato e di tanta

finezza di gusto, non fa in apparenza che raccontare. Ma qual racconto! Non è una semplice storia; sono tante altre cose che voi imparate; il genere del lavoro che vuole esaminare, i principii che lo costituiscono, il criterio per giudicarlo, l'uomo che spiega lo scrittore, la societá che lo sospinge o gli si pone a traverso, che lo purifica o lo vizia: quell'aneddoto è un ragionamento, quel fatterello è un principio. Anche Janin studia allo stesso; ma non è dai suoi omeri. Per lo piú egli racconta per raccontare: vi si arresta, se ne compiace: sente che lá è la sua potenza. In effetti Janin racconta bene, con grazia e malizia: ora, di mezzo ai particolari abilmente aggruppati vedi sbucar fuori una circostanza che non ti attendevi e che ti sorprende; ora, t' intenerisce; ora, ti spaventa; ora, ti allegra: il suo stile è rapido e caldo; si corre difilato dal primo all'ultimo verso. Ma i fatti non sono che fatti; sono cifre che tu puoi disporre a tuo grado e cavarne i piú diversi risultamenti. Perché i fatti sieno un serio fondamento di critica, non me li hai a mutilare, me li hai a mettere in mezzo al mondo in cui vivono, e in cui hanno la loro spiegazione: mi hai a vedere nel fatto qualche cosa che l'oltrepassa e che lo illumina. Qui è il debole di Janin. La natura gli ha negato una buona vista; egli non vede tutto, né quello che vede, nella sua integritá: vede da un occhio, da un lato solo, massime quando egli ti snocciola quei fatti, con l' intenzione anticipata di cavarne questo e quello. Ora, quando tu mi guardi il fatto con l'occhio volgare, quando non vedi che esso solo e me lo scindi dall'anima che lo ha voluto e dal mondo in cui si è prodotto, tu non vedi che le sue conseguenze immediate e grossolane e giudichi come plebe. Prendiamo per esempio i fatti che Janin cita d'Alfieri, e cosí isolati, com'egli li ha riferiti: vediamo in che modo sono giudicati dal senso volgare.

Janin. Alfieri non prestava attenzione alle lezioni de' maestri.

Plebe. Brutto principio! Asino nacque Socrate, asino morirá.

Janin. Cavalli e femmine: ecco la sua giovinezza.

Plebe. Era un uomo perduto.

Janin. Viaggiò tutta l' Europa, e non gli piacque nulla: nessuna grandezza d'uomo, nessuna bellezza di cittá gli fece impressione.

Plebe. Viaggiò come un baule.

Janin. Un giorno si doleva di dover viaggiare a passo d'asino ed in compagnia di un mulattiere.

Plebe. Brutto aristocratico!

Janin. Voleva parlare italiano, e parlava il francese di Ponte-Nuovo!

Plebe. Che vergogna per un italiano!

Janin. A trent'anni non sapeva ancora l' italiano!

Plebe. Vedi che asino!

Janin. Come poté costui diventare un poeta? Innamorato di una duchessa, passò una notte a vegliarla, e, seccatosi, scrisse, scrisse tanto che ebbe carta, e ne uscí una *Cleopatra*.

Plebe. Fu adunque poeta per un vero caso.

Janin. Leggeva le sue tragedie agli amici, mal pativa che fossero rappresentate, disprezzava gli applausi di un uditorio plebeo.

Plebe. Pare impossibile! Lo crediamo, perché lo dite voi. È aristocrazia portata fino alla pazzia.

Janin. Disprezzava il Petrarca ed il Metastasio.

Plebe. E me lo chiamate poeta!

Le risposte della plebe sono giustissime: sono le conseguenze immediate di quei fatti, le stesse conseguenze che ne cava Giulio Janin. È una storia in maschera, fatta senza coscienza e senza serietá, senza alcuna conoscenza della nostra letteratura e de' tempi di Alfieri, che dá a quei fatti un diverso significato.

Questa stessa maniera di considerare superficiale e secondo l'apparenza trovi nel suo giudizio sulla *Mirra*. Deve parlarmi di Mirra e mi parla di Fedra! Dee parlarmi di Alfieri e mi parla di Ovidio! La *Mirra* è una sciocchezza, « une pièce misérable », perché non è la *Fedra*. Alfieri ha guastato il racconto di Ovidio, perché lo ha rifatto di suo capo. Noi siamo tornati alla critica dei paralleli del decimosesto secolo, ed alla critica dei modelli. Io non conosco cosa piú misera ed assurda, che volermi dare il concetto di un lavoro col paragonarmelo ad un altro. Un lavoro può avere questa o quella somiglianza con altri, ma è innanzi tutto sé stesso. Un lavoro può proporsi il tale e tale esemplare,

ma sopratutto deve essere esso il suo proprio modello. Alfieri è grande, perché non è né Ovidio, né Racine, ma è Alfieri, ricchissimo di sé stesso. La *Mirra* è una concezione ammirabile, perché il suo autore, avendo innanzi la *Fedra,* ha disprezzato quel modello, ed ha detto: — Mirra deve esser Mirra, e non Fedra, e deve esser la mia Mirra e non quella di Ovidio: la Mirra di Ovidio non è tragediabile. — E Janin si è incaponito con Ovidio e Racine; non ha l'occhio di Saint-Victor, non vede l'oggetto in sé stesso, ma alcuni lati superficiali di paragone, e vuol tirare pe' capelli Alfieri colá dove egli non ha voluto andare.

Insomma Janin per virtú di mente è un critico di terz'ordine. Manca d' idee generali; non sa innalzarsi alla concezione di un lavoro; non sa cogliere i fatti nella loro integritá e nel loro significato; appartiene alla bassa scuola empirica. Nondimeno egli è molto popolare, e come giornalista ha pochi pari. Il lettore comune che legge per passatempo, non si cura gran fatto di logica e di dottrina; non cerca la veritá, cerca il divertimento; è ottimo chi meno l'annoia. E Janin è il fatto suo. Serrato, rapido, veemente, ingegnoso, nessuno meglio di lui sa dare spicco ad una trivialitá, imbellettare un luogo comune, sentenziare con piú sicurezza, dire insolenze con piú spirito. In Francia è noto meglio che tra noi. — Fammi ridere, trammi di noia, Janin — ; ecco ciò che dice il lettore, quando ha a mano una sua appendice; nessuno pensa a dire: — impariamo qualche cosa. — E quando la lettura è fatta, non si domanda giá: — Janin ha ragione? Janin ha ben ragionato? — ma invece: — mostra egli il solito spirito? fa ridere? ha fatto una bella appendice? — Pochi ingenui desiderano una buona appendice: a' piú basta che la sia bella. E una bella appendice nel senso volgare significa un'appendice scritta con brio, con vivacitá, con passione. Janin se lo sa, e vi si è messo. Egli mira principalmente a fare effetto: vorrebbe che ciascun suo periodo fosse un colpo di pistola, che attirasse la gente a domandare: — chi è? che è? — È Janin. Per scuoterti non si contenta di alzar la voce: ti dice una carta di villanie. Per esempio, non ci è volta che nomini

Alfieri, che non gli appicchi qualche leggiadro epiteto: « un fat prècoce », « un bandit », « un insolent », « un bellâtre », « un malvenu », « maître Alfieri », « le comte Alfieri », « le prince Alfieri », « monseigneur », ecc., ecc. Montate voi in collera? Ohimè! Janin trionfa; a questo mirava. Un dramma si dice riuscito, quando riscuote applausi; l'appendice di Janin è riuscita, quando suscita una tempesta. Quello che voi chiamate insolenza, oibò! è una figura rettorica — *c'est de l'esprit* — un calore di penna, un mezzo di far impressione. Se in questo ci è nulla da biasimare, una parte del biasimo dee cadere sul pubblico, che ne' primi tempi, quando egli incerto ancora della via e portato dall'umore temeva di aver detto troppo, lo ha incoraggiato a far peggio, sul pubblico, che all'audacia delle affermazioni, a' giudizii in grado superlativo senza riserbo e misura, alla mordacitá, alla malizia suole spesso batter le mani. E poiché il male è fatto, battiamo noi pure le mani a Giulio Janin.

[Nel « Piemonte », a. I, n. 167, 17 luglio 1855, e nello « Spettatore » di Firenze, n. 42.].

[10]

JANIN E ALFIERI

Dunque Alfieri non porgeva ascolto ai maestri: corse l'Europa a passo di carica, *et nil admiratus est*, né Federico il Grande, né la gran Caterina, e nemmeno Parigi; si seccava di andare con mulattieri a passo a passo; a trent'anni non sapeva ancora l'italiano; fece tragedie per caso; tirava giú una tragedia con la stessa foga con cui ammazzava sotto di sé un cavallo; i suoi cavalli erano inglesi e le tragedie quasi francesi; tragedie? anzi tragi-commedie avvolte in cenci francesi; non amava che si rappresentassero, disprezzava gli applausi del pubblico, voleva un uditorio aristocratico; teneva in poco conto Petrarca e Metastasio. Che piú? — Signor Alfieri, voi siete un gentiluomo, non un poeta. — Conte Alfieri, voi siete poeta per caso, « inspiré du hasard », il vostro calore è fittizio, il vostro entusiasmo è di convenzione: voi non siete voi, ma ciascun altro, un riflesso. — Principe Alfieri, voi v'immaginate di aver letto Plutarco, e non avete letto che Cornelio Nipote; voi sapete a mente Petrarca e credete di aver studiato Platone; avete letto Elvezio, e vi fregate le mani come se aveste letto Machiavelli! — Monsignore, dove correte voi? Andate a Ferney, e forse avrete l'onore di vedere Voltaire. — Mastro Alfieri, voi siete un problema, mezzo romano, mezzo francese e mezzo italiano. — Signor Alfieri, voi siete appena annoverato tra' poeti di questo mondo; si sa il vostro nome, nessuno vi legge: appena qualche rappresentazione di tempo in tempo, ecc.

Che ha fatto Janin? Ha raccolti certi fattarelli, li ha tolti dal loro luogo, li ha collocati e cuciti a suo modo e li ha chiamati la « Vita d'Alfieri ». Ci fosse un fatto solo ch'egli avesse compreso! Nessuno. Mostra un' ignoranza assoluta della nostra letteratura e dei tempi di Alfieri. È tutto ignoranza?

Spesso ho udito a dire: se avessi di che vivere, gitterei a mare tutti i libri. Si esce di scuola, abborrendo lo studio, e non sí tosto l'universitá ti proclama dottore, tu ti affretti a sdottorarti e a gittar via dalla mente tutto quell'ingombro ficcatovisi a forza, che nelle scuole si chiama dottrina. Questo oggi, che pure qualche tenue miglioramento si è introdotto nelle scuole: e che diremo ne' tempi di Alfieri? Bisogna leggere la vivace descrizione ch'egli fa de' suoi primi studi. Mettere in mano ad un fanciullo di undici anni le regole di Portoreale; intrigarlo in una rete avviluppatissima di preteriti, gerundi e supini; ingombrargli la memoria di centinaia di versi latini; negargli ogni lettura di libri italiani; lasciare in una compiuta inerzia l' intelletto e la fantasia, cioè tutta l'anima; andare a ritroso della natura, separarsi dal mondo vivente ed abitare come in un sepolcro, nella morta regione delle astrazioni; niente di concreto, in una etá in cui l'uomo è tutto occhi ed immaginazione; un cumulo di regole ed eccezioni, che dicesi grammatica; un cumulo di luoghi topici, etici, patetici, di tropi, di figure, che dicesi rettorica; un cumulo di quistioni, obbiezioni e dimostrazioni, che dicesi filosofia... Dio buono! se ci è oggi ancora alcuno, che sappia pensare tra noi, è un miracolo. Che ne avviene? I piú istupidiscono, e questo gregge muto e tranquillo è proposto ad esempio; altri piú vivaci reagiscono e sono gl' impertinenti ed i perditempo; alcuni sospinti da emulazione negli ingrati studi, vi si cacciano in mezzo logorandovi la memoria ed imbestiando la mente, con un ardore fattizio, che piú tardi si trasforma in abborrimento. Il povero Alfieri, quando i compagni entravano in gara, li vinceva tutti, e quando i compagni dormivano, dormiva anche lui; e quando l'universitá lo ebbe gridato filosofo e dottore, mandò al diavolo dottorato e filosofia, pose da canto i libri ed avrebbe voluto perfino dimenticarsi di leggere. Cosí

facciamo tutti: solo il bisogno ci tiene i libri in mano. Nobile e ricco, Alfieri non aveva bisogno, e gittò via i libri. Ricordiamoci. Chi sa usare la penna, ha dovuto disimparare, rifare gli studi, cominciar da capo, andare a tentoni, fallire, rinviarsi, maestro di sé stesso. Anche a questo venne Alfieri; ma dopo molti anni di ozio e dissipazione. Uscito di scuola dottore e filosofo, egli era un asino bello e buono, come tanti dottori e filosofi; parlava un gergo mezzo tra francese e piemontese; non capiva non dico il Petrarca, ma né il facilissimo Ariosto; nello scrivere, spropositi, non che altro, di ortografia; la lunga compressione aveva fatto scoppiar fuori con maggior forza quanto di violento e di brutale era nel suo carattere; le sue facoltá non educate si erano irrugginite e come intormentite; l'accademia e l'universitá non solo non l'aveva ammaestrato, ma lo aveva disgustato di ogni occupazione intellettuale: ecco che cosa la scuola aveva fatto d'Alfieri. Passionato fino alla violenza, risoluto fino all'ostinazione, impetuoso fino al furore, non poté sfogare tanta fiamma interiore, che nella vita materiale, sola rimasa intatta nelle scuole. Ma io dico male. Anche il corpo manomettono le scuole. Costretto ad una maniera di vita contraria alla natura, Alfieri vi era vivuto malaticcio e languente. Signore di sé, egli sentí dapprima bisogno di rifare il corpo, e si abbandonò ai piaceri. I piaceri per quest'anima di fuoco furono delle passioni. La voglia delle donne fu amore frenetico; il cavalcare fu passione di cavalli; il viaggiare fu ebbrezza di moto, di mutar luogo, di rinfrescare impressioni. Ma vi era qualche cosa in lui che rimaneva inappagata, e di cui non aveva coscienza; onde il tedio, la taciturnitá, la malinconia, il sentirsi nel vuoto. Amò piú volte; comprò e comprò cavalli; corse e corse, fino a Pietroburgo: inutilmente! non trovava requie, vi era qualche cosa, che voleva e non sapeva. Gli uomini ignoranti e volgari sogliono in questi piaceri consumare ignobilmente la vita. Alfieri era un ignorante, ma non un uomo volgare, e non si appagava. Quando voleva andare ad un luogo, la fantasia glielo pingeva coi piú vaghi colori, e vi correva a tutta carriera fremendo d'impazienza: giuntovi, era ancora piú impaziente di andarsene.

Né le conoscenze né le bellezze della natura e dell'arte valevano a fermarlo. Solitario e taciturno non istrinse mai altri legami che di amicizia; e furono saldissimi: conoscenti dispregiò, o non ebbe. La natura lasciava in lui fuggevoli impressioni: era un libro chiuso ch'egli non intese mai. Leggete la sua vita. Ha viaggiato tutta l'Europa, e non c'è una sola descrizione di luogo o di costumi. Parigi, Londra, Pietroburgo, Napoli, Roma, sono puri nomi, uno spazio ideale e fluttuante, in mezzo a cui un solo attore attrae la nostra attenzione, Alfieri, che riempie di sé tutto. Muti luogo a sua posta: troverá dovunque sé stesso, il suo vero nemico, che lo persegue sempre, che nol lascia mai posare. Che è dunque quel qualcosa, che vuol essere soddisfatto, e senza di cui si sente incompiuto? Vediamo un po'. Legge Plutarco, e le vite di Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone ed altre ei rilegge sino a quattro o cinque volte « con un tale trasporto di grida e di pianti e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentir*lo* nella camera vicina, *lo* avrebbe preso per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, egli soggiunge, spesso io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano nel vedermi nato in Piemonte, ed in tempi e governi, ove niun'alta cosa non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena si poteva ella forse sentire e pensare ». La musica faceva in lui profondissima impressione, lasciandogli per cosí dire un solco d'armonia negli orecchi e nell'immaginativa ed agitandogli ogni piú interna fibra: dalla quale gli ridondava « un singolarissimo bollore d'idee fantastiche, dietro le quali *avrebbe* potuto far de' versi ed esprimere de' vivissimi affetti, se non *fosse* stato ignoto a *sé* stesso ed a chi diceva di educar*lo* ». Dopo tanti viaggi, non sazio ancora, move per la Spagna: « l'andare era *per lui* il massimo dei piaceri, e lo stare il massimo degli sforzi, cosí volendo la *sua* irrequieta indole ». Quasi tutta la strada la fa a piedi, e in quelle solitudini e moto continuato « infinite erano, egli dice, le riflessioni malinconiche e morali, come anche le immagini e terribili e liete e meste e pazze che mi si andavano affacciando alla mente. Ma non possedendo io allora nessuna lingua... mi

contentava di ruminar fra me stesso e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere ». A che moltiplicare citazioni? Quest'uomo che non sa scrivere tre parole correttamente, ha un carattere nobilissimo, un desiderio ardentissimo di gloria, tutto un mondo interiore di pensiero o d'immagini che si solleva tutto intiero con estrema violenza ad ogni minima impressione. Siccome non c'è proporzione tra le lievi cagioni e gli effetti smisurati ch'elle producono in lui, dee parer pazzo, non che ad altri, a sé stesso. « Queste cose se non sono seguitate da scritto nessuno, sono tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano poesia e lo sono. » Alfieri aveva ragione: egli era poeta, e non sel sapeva. Era un mutolo che non potendo travasare al di fuori tutto ciò che gli bolliva nell'animo, manifestava la sua impotenza in gesti sconvolti, in contorcimenti, in grida, anzi mugghi: quella tempesta di pensieri e d'immagini che gli freme al di dentro, egli traduce in furori, in malinconie, in pazze corse, in passioni frenetiche, in una perpetua irrequietudine. Date la lingua a questo mutolo, e quello che prima chiamavate « furore e pazzia », diventerà poesia. E quanti sforzi incredibili per acquistare questa lingua! I più in quel tempo gallicizzavano di pensiero e di lingua; si parlava e si scriveva un italiano corrotto, francese di stile, di frasi, di vocaboli. Anche oggi, quanti giovani, usciti di mano ai pedanti, sentono il bisogno di rifarsi da capo a studiare la propria lingua! Quanti dottori e professori ed avvocati cinguettano ancora l'italiano, come faceva Alfieri prima dei suoi trent'anni! Egli si abbandonò a questo studio con un ardore ed una costanza da non poterglisi comparare che Demostene: la passione delle donne, dei cavalli, dei viaggi, si raccolse in una sola, la passione, anzi la rabbia dello studio; e da tanta mobilitá ed irrequietezza passò allo star chiuso in una camera e legato sopra una sedia. Che cosa ve lo spingeva? La stessa coscienza che sospingeva Demostene, di avere un'anima nata a grandi cose. Demostene, schernito alla sua prima orazione, si sentí oratore. Alfieri, applaudito al suo primo saggio, si sentí poeta: il pubblico per diversa via operò con pari efficacia

sopra di loro. I facili applausi del Carignano, i quali avrebbero invanito un ingegno volgare, non valsero che a fargli misurare l'infinita distanza in cui era da quell'alta immagine di poesia che aveva in mente, e gli ostacoli che aveva a vincere. Volle e li vinse: e per conoscere che cosa fu « volle » per Alfieri, basta dire che a quarant'anni volle sapere il greco, e lo seppe; e sapere l'italiano o il greco non significa per lui il solo conoscere la lingua, ma tutti gli scrittori, e leggerli, e studiarli, e postillarli. Acquistò quanto si può acquistare: al resto aveva pensato la natura. Due cose mancano ad Alfieri, che tolgono ch'egli possa essere annoverato fra i massimi poeti: una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura: indi i difetti delle sue tragedie. I suoi personaggi non hanno d'uomo che un lato solo; è l'anima impoverita e ridotta ad una sola facoltá; l'estremo di un carattere o di un affetto, che si affaccia solitario, uccidendo tutto ciò che è intorno a sé; ciò che dicesi il principale di una tragedia, in Alfieri non solo è il principale, ma il tutto: ogni gradazione, ogni ricchezza e varietá della vita è annichilata. Aggiungi il silenzio della natura, tal che ti pare che l'azione avvenga all'oscuro senza cielo e senza sole; ed avrai il filo di tutti i difetti che si rimproverano ad Alfieri. Si dee da ciò inferire che le sue concezioni sieno delle astrazioni, senza vita, senza poesia, secondo l'opinione degli Schlegel, del Villemain, alla quale accenna pure Saint-Victor? Chiamate pure astratta la poesia di Alfieri; poco importano le parole; ciò che costituisce il sostanziale della sua tragedia è nudo di ogni colorito locale, è astratto da ogni accessorio storico e domestico: sta bene. Ma l'ideale che rimane, è un'astrazione, un lavoro puramente intellettuale, un concetto rimaso fuori della fantasia, una semplice personificazione? Come? Filippo, Egisto, Saul sarebbero delle astrazioni? Ma è affatto il contrario. Alfieri spoglia della vita tutto il mondo circostante, perché la concentra tutta nel suo protagonista; il sangue si è ritirato dalle membra, si è raccolto nella testa: è un eccesso di vita cumulato in un punto solo, che trabocca in passioni vivacissime, in violentissime azioni. Egli non guarda che ad uno scopo unico.

e vi corre rapidissimo e diritto, non vedendo nulla intorno fuori di quello. Quando la vista è aguzzata verso di un punto lontano, gli altri sensi rimangono come sospesi; ma l'unico senso che vi resta, non è perciò un'astrazione, anzi esso ha annichilato gli altri, perché ha raccolto in sé tutta la vita, tutte le forze dell'anima. La tragedia di Alfieri non è tutto l'uomo, ma ciò che vi è soprabbonda di poesia e di vita. È il suo ritratto. Nel suo spirito non entra mai che una cosa alla volta, sola essa e tutta essa: che scaccia ogni altra, che lo possiede e lo investe di sé, fatta passione concitatissima. Vi è un tempo in cui Alfieri è tutto donne; un tempo che è tutto cavalli; poi tutto studio; appresso tutto tragedie. Sta egli facendo la *Mirra*? In quelle due o tre settimane è tutto *Mirra* e solo *Mirra*, il rimanente dell'universo gli è fuggito dall'occhio; e se vuol caso che egli per poco si distragga e raffreddi, eccolo in bestia e prende il manoscritto e lo straccia. Questa vita adunata in un punto solo e condotta all'ultima potenza dá alle sue azioni un aspetto di stravaganza, e talora sei tentato di dire fra te e te: — È pazzo costui? — Hanno idee fisse o i pazzi o i grandi uomini: e il volgo non sa discernere. Colombo passava per le vie di Madrid facendo gesti e parlando seco, l'uomo del popolo lo indicava al suo compagno, ponendo la mano sulla fronte, con un atto che voleva dire: — Pover'uomo, è uscito pazzo! — Janin raccoglie tutte le esagerazioni di Alfieri, e va gridando: — È pazzo! è pazzo! « c'est la rage en personne! ». — Nondimeno nella vita che Alfieri ha scritto di sé, ci ha due Alfieri, l'attore ed il giudice: l'Alfieri di cinquant'anni, che spiega calmo e severo il giovane Alfieri; l'Alfieri dotto e poeta che pone in caricatura l'Alfieri asino e prosuntuoso. Janin ti dá il fatto senza il giudizio e la ragione che ce ne porge l'autore, e talora introducendovi accessorii e spiegazioni di suo capo, confondendo le « epoche », falsando, mutilando: il che è piú che ignoranza. « Inattentif aux leçons des maîtres. » Questo fatto posto cosí nudo significa che Alfieri era uno sciocco o un poltrone. Eppure Alfieri ha speso cinque capitoli a comentarlo, e fa un ritratto ammirabile delle scuole di quel tempo e del modo d' insegnare e degli asini

maestri e dei piú asini ripetitori e di quel professore di filosofia papaverica, che dormicchiando spiegava ad uditori addormentati, e toccava pure dell'ardore ond'egli spesso avanzava i suoi compagni, sospinto da emulazione. Queste circostanze cambiano interamente la natura ed il significato del fatto. « A trente ans il ne savait même pas l'italien! » Janin ignora che a quel tempo appena pochissimi conoscevano l'italiano; che i soli scrittori leggicchiati alquanto erano il Tasso e il Metastasio; e che Alfieri è stato tra i primi che abbia rimesso in onore lo studio della nostra lingua. « Vaniteux à ce point qu'un beau jour de printemps il se plaignait d'aller au pas dans la société des joyeux muletiers. » Alfieri dice: « il piacere di questo viaggio mi venne... amareggiato non poco dall'essere costretto di farlo coi vetturini a passo a passo, io che... prima aveva cosí rapidamente percorso quella via... e mi teneva molto avvilito di quella ignobile e gelida tardezza del passo d'asino, di cui si andava ». Ciò che dunque amareggiava Alfieri era non la compagnia dei vetturini, che ivi stanno come un incidente dimenticato, per mostrare che andava in un calesse, ma la tarditá del passo: e veramente anche persone che non abbiano la malattia del correre e correre di Alfieri, sentono l'incomportabile noia di quel viaggiare a passo di mortorio. Ma Janin oibò! Alfieri dice: « co' vetturini ». Egli dice, allargando: « dans la société des joyeux muletiers », e poi traduce: « avec de *simples* voituriers », e scrive in corsivo per farlo ben notare quel *simples* che non è in Alfieri: piccole malizie! Alfieri dunque era un aristocratico che non degnava di andare in compagnia dei vetturini... « ah bandit! ingrat! insolent! » E qui nol lascia piú! Conte Alfieri, principe Alfieri, signore Alfieri! Se Alfieri s'indegna che la sua amata si lasci corteggiare da un palafreniere, aristocrazia! Se gli spiace che le sue tragedie sieno rappresentate, ciò non è per la cantilena e la sguaiataggine degli attori, com'egli dice, ma per aristocrazia, perché il pubblico teatrale è democrazia, ed Alfieri disprezza gli applausi democratici! Se ama la duchessa d'Albany, non è per le egregie qualitá di questa donna, com'egli crede, ma per aristocrazia, perché la era una

duchessa e moglie di uno Stuart! « Il avait une épée, il la tirait volontiers, en vrai Turinois, on la lui rendait tordue en tire-bouchon! » Janin dunque battezza Alfieri e i torinesi per guasconi, ed ha dimenticato che i guasconi sono francesi. « Il tirait volontiers son épée! » Una volta sola! ed udite in che termini ei ne parla: « Io sempre sono stato un pessimo schermidore... » « ... egli non mi uccise perché non volle ». Questo, per Janin, è linguaggio da guascone. Ma io non vo' piú annoiar me ed il lettore a tenergli dietro. Posso però affermare che non vi è un fatto, non un fatto solo, che egli non adulteri grossolanamente, pronto alle prove, quando egli voglia, pronto a dirgli: — qui tacete; qui mutilate; qui mentite; qui il fatto è vero, ma guasto dal colore, dal tono, dall'espressione; questa spiegazione è falsa; questa insinuazione è una calunnia. — « Il n'admire, il n'estime que le prince de Theux, parce que c'est un évêque; il aime aussi l'évêque prince de Liège. » Ammirare, stimare, amare! Alfieri dice: « mi lasciai introdurre ». Perché era un vescovo! Alfieri dice: « per condiscendenza e stranezza ». « Il se moque de la grande Cathérine autant que du grand Frédéric. » « Se moquer » non è esatto. Alfieri non era beffardo, ma altero. Ma dite almeno il perché. Federico aveva trasformato la Prussia in una grande caserma. Caterina aveva assassinato il marito, e fallito alle promesse fatte a' suoi popoli. « Infâme Métastase qui s' incline ainsi devant sa reine et sa bienfaitrice! » Il fatto è vero, il tono è esagerato. « Il révait une Italie libre au milieu de l' Europe esclave ». Falso di pianta. Alfieri ammirava l' Inghilterra e l'Olanda, perché libere; disprezzava i Prussiani e i Russi, perché « armenti », disprezzò i Francesi sottoposti a re plebei, e li odiò, quando oppressero e manomisero l' Italia. « Il se frottait les mains comme s' il avait lu Machiavel! » Plutarco e Machiavelli non solo li ha letti, ma postillati: sono stati dopo Dante gli scrittori che ha piú studiati. « Cadavres de tragicomédies enveloppés, c'est un mot d'Alfieri lui même, dans un haillon français. » Janin fa credere che Alfieri stesso abbia qualificate le sue tragedie di cenci francesi. Egli dice questo delle composizioni informi de' primi anni. Tragi-commedie! Vittorio

Alfieri è trasformato in un aristocratico, e le sue tragedie in cadaveri di tragi-commedie. La composizione alfieriana è la tragedia ideale concepita con tanta severitá, che esclude ogni altro elemento: è la tragedia delle tragedie. I tragici sogliono lavorare sulla vita comune e nobilitarla e trasfigurarla, sí che n'esca una tragedia; Alfieri lavora sulla tragedia che n'è uscita, e l'alza ancora piú e la spoglia inesorabilmente di tutto ciò che non è lei, e ti dá la tragedia nuda, di una semplicitá spesso arida, difetto che è proprio il contrario di quello che gl' imputa Janin. Ecco in che modo da tutti questi mezzi fatti e giudizi costui ha cavato un Alfieri di sua fattura che noi non riconosciamo.

Il nostro Alfieri è un uomo che al solo nominarlo ci sentiamo superbi di essere italiani. Le sue passioni stesse violentissime ed individuali ce lo rendono caro, perché ci mostrano in lontananza un' Italia futura, che egli vagheggiava nel suo pensiero. Ciascuna volta che l' Italia sorge a libertá, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui. Nel '99, il primo fatto dei repubblicani di Napoli fu di batter le mani ad Alfieri in teatro. Nella prima ebbrezza del '48 ciascuno diceva fra sé: — Ecco l' Italia futura d'Alfieri! — Lo ricordo malinconicamente. L' Italia era ancora addormentata nella sua femminile mollezza, di cui ultima espressione fu il Metastasio, quando Alfieri le disse: — Svegliati e cammina. — Alfieri odiava i mezzi caratteri, i cerretani, i cortigiani, gli Janin: era un uomo serio, che voleva, ed il volere per lui è un appuntare tutte le facoltá in un oggetto; e noi sentiamo istintivamente che Alfieri aveva ragione, che in questo difetto di carattere è la nostra debolezza, — solo nostra? — che noi non «vogliamo» ancora la libertá. Schiettissimo e nobilissimo, l'energia del suo animo trasfuse ne' suoi versi e rimise la poesia nella via di Dante. Fe' guerra alla cantilena, a' periodi, alle frasi, alle svenevolezze arcadiche: la nostra risorgente letteratura ha per padre Alfieri, come l'antica Dante, i due poeti che fanno piú battere un cuore italiano. Un generale francese, il cui nome sarebbe dimenticato, se Alfieri non si fosse degnato di farne menzione, s' inchinò

rispettosamente innanzi al suo genio. Janin se ne morse le labbra: — «se fossi stato io, l'avrei arrestato!» — Lo credo. Colui era un generale della Francia repubblicana, cioè de' tempi piú gloriosi che abbia avuti il popolo francese; e fu modesto come sono i prodi. E se la Francia d'oggi fosse simile a Janin, io le direi: — quanto hai perduto di libertá e di gloria, tanto hai guadagnato d'insolenza. —

[Nel «Piemonte», a. I, n. 179, 31 luglio 1855, e nello «Spettatore», n. 44.]

[II]

JANIN E LA «MIRRA»

Nell'*Ippolito* di Euripide comparisce Fedra abbandonata della persona, col passo faticoso, il capo languente, macra, gli occhi cavi: ha tutte le apparenze di una malattia mortale. Che cosa è? È un Dio che si è gittato tutto in lei, che l'arde e la consuma, e tienla in un delirio e turbamento di sensi che dá pur talora luogo alla ragione: allora ella piange ed abbassa gli occhi per vergogna. È una delle piú pietose scene che ci abbia tramandata l'antichitá. Fedra ama il figliuolo del suo marito; ed il Coro che compiange i suoi mali, quando conosce ciò, manda un grido d'orrore. Ma notisi bene. Si abborrisce la cosa in sé, non Fedra — si teme la collera di Venere mostratasi in lei, invano ripugnante; tutti la chiamano sventurata; nessuno la dice empia, se non solo ella stessa, che non può scacciare da sé il nemico Iddio, e sente tutto l'orrore della sua passione, e la espia con la morte. L'influsso fatale di Venere e la passione rimasta a distanza, non incontrandosi mai sulla scena la matrigna e il figliastro, rendono tollerabile sul teatro la Fedra antica. In Racine, Venere è una parola rimasa per tradizione; il soprannaturale ci è per cerimonia; il fondo del dramma è lo svolgimento progressivo di una passione colpevole, ma non mostruosa. Qui non questione di teologia, ma di poesia. Un fatto viene rappresentato dal poeta secondo il giudizio che ne fanno i contemporanei e l'impressione che ne ricevono. Nella tragedia di Racine non ci è il sentimento di ciò che il fatto ha in sé di mostruoso e d'innaturale: non ci è né presso il poeta né presso gli spettatori.

Quindi il poeta ha potuto alzare a Fedra il velo di cui l' ha ricoperta Euripide, e condurre il suo amore verso il figliastro fino ad una vera dichiarazione; ed il pubblico ha potuto non solo tollerare, ma applaudire questa scena, riboccante di bellezze poetiche. Mutate ora i nomi dei due personaggi, chiamate l'uno Mirra e l'altro Ciniro; sia la figlia che sveli il suo abbominevole amore verso del padre al padre; e a voi parrá che la terra vi tremi sotto i piedi e che la natura si capovolga. È impossibile! Ciò segna l' infinita distanza che separa la *Fedra* dalla *Mirra*. Questa finisce, dove comincia la prima. La scoperta della passione nella *Fedra* è il punto di partenza, nella *Mirra* è la catastrofe. Racine ha per campo tutta la storia di una passione colpevole in tutte le sue gradazioni dal punto ch'essa è conosciuta; Alfieri ha per campo la storia oscura e a lampi di una passione abbominevole fino al punto che sia conosciuta. Mi maraviglio come Janin abbia potuto confondere due concezioni cosí essenzialmente diverse, e come altri critici abbiano potuto accettare la quistione com'egli l' ha posta. « Après Phèdre, á quoi bon Myrrha? » Alfieri a giudizio di Janin non dovea osare di scriver la *Mirra*, quando vi era una *Fedra*. È una questione di modestia che lascio da parte: Alfieri ammirava Racine, ma non si sentiva da meno. La questione seria è questa: la *Mirra* è una copia della *Fedra*, « Phèdre amoindrie et découronnée? ». In questo caso il lavoro di Alfieri è un' imitazione inutile per l'arte, poniamo sia pure bellissima. Ma ciò che costituisce il pregio della *Mirra*, è la sua originalitá; è la passione colta in uno de' suoi momenti non rappresentati ancora dalla tragedia, un nuovo orizzonte aperto all'arte.

Mirra ama di un amore abbominevole e lo sa, e teme che una parola, uno sguardo, un gesto non la tradisca, e quanto piú si sforza e meno riesce ad occultare la fiamma: ella muore nel momento stesso che il segreto le fugge di bocca. La tragedia cosí è una lunga lotta interiore, una collisione straziante di cui solo Mirra ha coscienza, chiusa nella sua anima, e rivelantesi a quando a quando in un gesto, in uno sguardo. Abbiamo dunque innanzi una tragedia mimica in cui il gesto ha

piú valore della parola. Spesso la parola nega e il gesto afferma; essendo i gesti atti involontarii, che denunziano inesorabilmente quello che abbiamo al di dentro anche a dispetto delle parole. Dapprima noi vediamo la nutrice, la madre, il padre, l'amante di Mirra inquieti del suo stato; Mirra esiste giá nelle loro parole e nella nostra immaginazione e non l'abbiamo ancor vista. Ci è innanzi in certo modo il ritratto prima che comparisca l'originale, ed il ritratto ce lo fa prima la nutrice e la madre, poi, l'amante ed il padre, sotto un aspetto diverso. Per uscire dal vago, il poeta ha colto due momenti altamente poetici: Mirra sola, nel silenzio della notte, abbandonata disperatamente al suo dolore, e Mirra in presenza dell'amante, trepida, pallida, gli occhi alla terra, impacciata ne' gesti e nelle parole. Questo personaggio è cosí ben preparato, che quando comparisce in iscena tutti gli occhi si drizzano colá e si sta in una indicibile aspettazione. Che cosa fa Mirra? È lo stesso ritratto animato? una riproduzione? Vi sarebbe noja e languore. Ma la rapiditá è il maggior pregio d'Alfieri: ogni scena è un passo che fa l'azione. Mirra, stretta dall'amante a dirgli il vero, raccoglie tutte le sue forze a dissimulare il suo stato. Noi ci aspettiamo la Mirra che ci hanno ritratta; non è essa, se l'ascoltiamo, ma se la guardiamo, è pur dessa! Uditela: ella si scusa del suo dolore; ne assegna varie ragioni; si mostra pronta a compier le nozze. Ma non può padroneggiare i suoi gesti: e quando parla dello sposo da lei scelto, del suo « raro » sposo, vi è nella sua voce qualche cosa di gelido, nello sguardo qualche cosa d' incerto.

T' incresco, il veggo a espressi segni

dice mestamente Pereo. Quando, portata dal discorso, giunge a qualche cosa che tocchi la sua passione, non può vincersi, la sua immaginazione la soverchia e turbasi visibilmente. Le escono parole equivoche, in apparenza naturalissime, come il suo dolore di dover, maritandosi, abbandonare i genitori:

Non li vedrai mai piú!...
Abbandonarli... e morir... di dolore;

eppure, guardando a' suoi gesti e sguardi disperati, che oltrepassano qualsivoglia espressione consueta di filiale affetto, lo spettatore si vede balenare qualche orribile mistero e ne rifugge spaventato. Quanto al povero Pereo, lontano le mille miglia dalla vera cagione, non comprende altro se non che egli non è amato, e parte scontento ed agitato, con gran maraviglia della fanciulla, la quale non si avvede che è il suo volto, sono i suoi gesti che la tradiscono, e si domanda atterrita:

Oh ciel! che dissi?

Ormai ella non ha potuto vincer sé stessa e innanzi alla nutrice si abbandona alla disperazione e chiama la morte e vuole e disvuole, passando con una estrema volubilitá da un partito all'altro, ed uscendole di bocca nella piena del dolore parole sospette a cui ella dá con la sua costernazione maggior gravitá.

. . . . . io spesso
Udia da te, come anteporre uom debba
All' infamia la morte. Oimè! che dico?...
Ma tu non m'odi?... Immobil.... muta... appena
Respiri! oh cielo!... Or, che ti dissi? Io cieca
Dal dolore... nol so: deh! mi perdona.

Le ultime sue parole annunziano un ultimo sforzo, ed il sipario cala al secondo atto con qualche speranza che ella si appigli al solo partito onorevole che le rimane: sposarsi e partire immediatamente.

Tu dèi far sí, ch' io saldamente afferri
Il partito, che solo orrevol resta.

Nel terzo atto grande è l'aspettazione. Ecco la figlia per la prima volta in presenza del padre e della madre. Quanta tenerezza verso la madre! con quale abbandono le parla! come

i suoi sguardi cercano lei per tema d'incontrarsi in altri sguardi! È sul suo seno ch'ella inchina il capo, trangosciata e lacrimosa.

Ma che?... voi pur dell'orrendo mio stato
Piangete? Oh madre amata!... entro il tuo seno
Ch'io, suggendo tue lacrime, conceda
Un breve sfogo anche alle mie!...

Ma il padre! al primo vederlo rimane atterrita.

Oh ciel! che veggo?
Anco il padre!...

Né si risolve a parlargli, e sospira e tiene gli occhi a terra e impallidisce.

. . . . Signor...

ella dice esitando e si arresta.

Tu mal cominci; a te non sono
Signor; padre son io: puoi tu chiamarmi
Con altro nome, o figlia?

Ma tanta tenerezza l'empie di tremore, né mai è ch'ella si attenti di chiamarlo padre o di volger la parola a lui solo. Noi assistiamo all'ultima prova di Mirra. Descritto pietosamente il suo stato, ella ottiene da' genitori che le nozze si stringano subito, che subito si parta; ed il terzo atto finisce in una falsa calma. Sono imminenti le nozze; Mirra empie di dolce speranza il suo sposo; ella serena, tutto il cielo si rasserena intorno, e lo spettatore con lei dimentica quasi la misteriosa tempesta che pur testé le si agitava nell'animo, e corre con la fantasia appresso a lei in altri paesi, fra nuovi mari e nuovi regni, lontano da' consueti oggetti

. . a lungo stati
Testimon del *suo* pianto e cagion forse,

e la desidera felice. La scena terza dell'atto quarto in cui si celebra il sacro rito, è la crisi della tragedia. Mirra in questo lungo sforzo ha logore le sue forze; le sue parole sono vivaci e risolute; ma gli occhi brillano di un ardore febbrile; ella è piena di una esaltazione fattizia. Innanzi a' sacerdoti, mentre il Coro invoca Venere e chiama le benedizioni celesti sugli sposi, gli spettatori guardano con terrore il sembiante trasformato di Mirra e convulso: la natura, quanto piú repressa, con tanto piú impeto prorompe al di fuori. Si precipita verso la catastrofe. La fanciulla non ode piú, non vede piú; Venere la possiede tutta.

Chi al sen mi stringe? ove son io? che dissi?
Son io giá sposa? Oimè!...

Stupefatti noi la veggiamo respingere la madre, fuggire dalle sue braccia, guardarla con occhi infocati; poi pentirsi e chiederle perdono; poi imprecare, maledirla, riempier d'orrore i circostanti, e poi di nuovo:

Deh! perdonami, deh!... non io favello:
Una incognita forza in me favella.

Il mistero s' intravvede, funerei lampi spesseggiano a chiarirci la vista, eppur noi temiamo la luce giá tanto desiderata e chiudiamo volontariamente gli occhi per non vedere, per non credere quello che giá si dipinge nell'ansietá di tutti i volti. Padre e figlia stannosi dirimpetto, soli. Il padre alterna sdegni e carezze. Stringe fra le braccia la figlia trepida, che fugge e ritorna e fugge ancora, ebbra, insana: miserabile lotta del corpo infiammato e dell'anima inorridita.

. . . . Omai per sempre
Perduto hai tu l'amor del padre,

esclama Ciniro corrucciato.

. . . . . . Da te morire io lungi?..
Oh madre mia felice!... almen concesso
A lei sará... di morire.. al tuo fianco.

Queste parole sono illuminate dal gesto, dallo sguardo; l'orribile segreto scoppia fuori, e nel tempo stesso la fanciulla cade sul proprio sangue. Gli spettatori non han tempo di mandare un grido d'orrore che giá quel grido si trasforma in un lungo gemito. L'ira è congiunta con la pietá, lo spavento con l'orrore, e restiamo immobili. Padre e madre fuggono, straziati da opposti sensi.

— Empia!... o mia figlia!... —

Mirra muore sola nelle ultime convulsioni mostrando l'interna ribellione della natura alla sua volontá.

È una delle tragedie meglio concepite e piú profondamente pensate di Alfieri. Non ci è che un solo personaggio, che parla, di cui si parla: tutti vi stanno per porre in luce, per dar rilievo al protagonista. Nessuno, fuori di Mirra, ha carattere, una individualitá prominente; non vi è alcuna distrazione; Mirra, anche assente, empie di sé tutto. Il solo carattere che mi par vizioso è quello di Pereo, che si uccide quando sa di non essere amato. Ciò fa supporre in lui qualche cosa di eroico e un fervidissimo amore. Ben ci è nelle sue parole; egli dice spesso che ama, che si ammazzerá ecc., ma la sua passione è debolmente rappresentata, il suo carattere è appena abbozzato e riesce freddo e duretto. Alfieri ha temuto creare una individualitá possente che svolga la nostra attenzione da Mirra. La stessa azione non ha niente di serio; essa è uno stimolo esterno per far traboccare tutto ciò che ferve nel seno di Mirra. Cosí tutta la tragedia non è che una serie di manifestazioni sempre meno oscure secondo che la giovinetta è piú stretta ed incitata da' fatti, insino a che il fatale mistero le esce di bocca. L'istrumento di queste manifestazioni sono gesti, sguardi, sospiri che contraddicono alle parole, e però la vera tragedia è non in quello che è espresso, ma in quello che è rappresentato. Il gesto non è qui semplice accompagnamento della parola, ma il rivale di essa che le si pone dirimpetto, ed ora la commenta, ora l'accusa e la smentisce. Gusterá questa tragedia un lettore di cosí viva imma-

ginazione, che si componga nella mente una Mirra fantastica atteggiata in quella guisa che la vedeva il poeta.

L'essenza del dramma è la manifestazione dell'anima per mezzo della parola; il gesto, il colorito, la fisonomia è un sottinteso che non ha valore per sé solo ed è lasciato all'attore. Ma qui l'essenza della tragedia è il gesto, e la parte capitale è serbata all'attore. Nel che è il difetto inemendabile non dirò di Alfieri, ma della *Mirra*, considerata come soggetto o situazione tragica. Ne' due primi atti il poeta descrive in diversi modi i gesti disperati di Mirra, e tutto ciò che non è azione, tutto ciò che è narrato o descritto, annoja sempre. Quando Mirra si manifesta meno oscuramente, quanto piú l'espressione del suo animo si accosta alla parola, tanto cresce piú l'interesse, che negli ultimi due atti si trasforma in una suprema commozione. Di qui l'ineguaglianza della tragedia, la gravezza e il vuoto de' primi atti che si possono chiamar quasi una lunga esposizione, un lungo antecedente dell'azione, che si annoda veramente all'atto quarto.

Udite ora il critico francese: — Alfieri ha guasto e rifatto Euripide e Racine! La *Mirra* è la *Fedra* esagerata e perciò rimpicciolita! — Voltaire dice: — ciascun atto dee essere una provincia con la sua capitale. — Janin vede le provincie, ma non trova le capitali. Alfieri, a suo avviso, non ha saputo nemmeno imitare. Fedra per esempio comparisce dalla prima scena e Mirra non si vede che al secondo atto. Fedra manifesta la sua passione subito, Mirra non si dichiara che in ultimo. Tutto è in su questo andare. Janin non ha compreso la *Mirra* e mi fa dubitare che abbia compreso la *Fedra*. Ma mi sono annojato di tener piú dietro a tanta volgaritá e chiedo perdono ai lettori di aver risposto lungamente e seriamente. Pure in Francia si conoscono cosí poco le cose nostre, e se ne dánno giudizi cosí torti, che non avrò fatto opera al tutto vana.

[Nel « Piemonte », a. I, n. 191, 14 agosto 1855, e nello « Spettatore », n. 48.]

[12]

« STORIA DEL SECOLO DECIMONONO »

DI G. G. GERVINUS

È uscito il primo volume di una storia, di cui l'introduzione, pubblicata giá da un pezzo, aveva messa grande aspettazione. Accolta in Germania con favore straordinario, a giudicarne dalle tante migliaia di copie spacciate in poco piú di un mese, importa che gl'italiani ne abbiano conoscenza, trattandovisi delle cose loro. Vi è tra l'altro un capitolo, dove l'egregio storico ragiona della nostra letteratura; ed io vo' tradurlo per dare un saggio di questo lavoro.

LETTERATURA ITALIANA

ALFIERI

Le idee del medio evo, vincolo di tutti questi sistemi politici e gerarchici, estetici e filosofici, in Francia ed in Germania, non meno che in Italia ed in Inghilterra, accompagnano la ristorazione e gli anni che la prepararono. In Italia poco si conosceva De Maistre, il savoiardo, i cui disegni erano tutti rivolti verso la Francia e che ambiva di esser fatto Pari da Luigi XVIII; ma teorie e progetti della stessa natura brulicavano in molti cervelli. A questo ricorso di medio evo sarebbe mancato uno de' suoi elementi essenziali, se non si fosse ridestata ancora una ten-

denza guelfa. La quale s' introdusse in Italia col ritorno degli antichi governi, con la signoria ghibellina nell'Alta Italia, con la reazione religiosa ed il romanticismo poetico. Tante e cosí straordinarie vicissitudini aveano potuto solo render di nuovo possibile un tale fenomeno. In Italia, appunto per la vicinanza del papato, il razionalismo francese del secolo decimottavo avea messe profonde radici fra i dotti; su questo campo, in quasi tutti gli Stati italiani, governo e letteratura prima della rivoluzione si avevano data la mano. Aggiungi che tutti i grandi italiani, che congiungevano con l'amor della patria senno ed esperienza politica, erano stati sempre antipapali, come Dante e Machiavelli. L'uno desiderava un capo ghibellino straniero, l'altro era tenero degli ordini veneziani, certo antipapali. Da costui fino ad Alfieri ci ebbe appena in Italia un pensatore politico cosí risoluto. La lettura delle opere di Machiavelli accese in Alfieri quel sentimento politico, di cui s' informarono i suoi lavori letterarii, e che egli travasò tutto in due libri *Della Tirannide* scritti di un getto nel 1777. Se Machiavelli stimò male necessario a' suoi tempi un dispotismo transitorio, questo destò in Alfieri tutto lo sdegno di un'anima libera, e con la rigiditá di un carattere, che era nemico di tutte le vie mezzane, osò di dire egli primo, che questa tirannide aveva troppo lungamente pesato sulla sua patria. Nella qual tirannide comprese pure il papato, e ciò che un italiano di rado si attentava a dichiarare, non che ad altri, a sé stesso, egli bandí pubblicamente: — Che la religione cattolica è incompatibile con la libertá politica, e che i popoli del nord si apersero via a libertá per avere scosso da sé quel giogo. — [Non] cansò la quistione del modo che si ha a tenere per sottrarsi alla tirannide. Nella sua risposta in brevi parole ci fa presentire le tendenze del secolo decimonono. Il popolo intero dee innanzi tutto «sentire» la tirannia, la quale si conserva solo perché esso la vuole e l'accetta, e solo può essere diradicata quando tutti o i molti non la vorranno e non l'accetteranno piú. Ora egli confessava «piangendo» che quest'essa è sola la via, lenta, ma la sola efficace. Sconfortava perciò dal cospirare prima che l'odio della tirannide non fosse

generale. Ma se alcuno senta sí forte quel giogo, che sostenga morire libero anzi che vivere schiavo, Alfieri esaltava insieme con Tacito questo magnanimo sacrifizio, per la sublimitá dell'esempio non del tutto vano. La sua prima sentenza era accetta a quei temperati liberali, il cui metodo era in veritá il piú lento, ma che solo ha condotto ad efficaci tentativi di libertá in Italia: nondimeno costoro venivano derisi col nome di « piagnoni » dagli audaci incitatori di congiure e di rivolte, a' quali la seconda sentenza non era di sconforto, ma di sprone, e che, perduta ogni illusione sulla sorte che la terza sentenza lor prometteva, caddero alcuni con gloria, altri oscuramente. Il sistema di costoro determinò nel seguito lo spirito della letteratura popolare e della politica in Italia. Al che, nonostante l'assennatezza di quelle due sentenze, Alfieri stesso diè la prima spinta. Come Foscolo nato di madre greca in Zante ed educato ad alti sensi, Alfieri attinse le sue prime idee politiche da Plutarco: caldo di esempli greci e romani, che infino ad oggi frammezzo alla bigotteria e preteria cristiana operano come forza viva sugli spiriti italiani, Alfieri « fremeva di rabbia » di esser nato in tempi, che niente si poteva fare di grande come quegli eroi dell'antichitá. Ambí almeno di « dire » qualche cosa di grande, ed a questo sono indirizzate le sue tragedie, e de' suoi successori, Monti, Foscolo, Pellico, Niccolini, ecc., le quali rappresentano in forma classica i grandi fatti dell'antichitá e tendono a ridestare l'antico patriottismo; e ce ne ha di Alfieri dettate proprio « da un fanatismo febbrile di libertá ». Le quali in tanta putredine di vita pubblica facevano brillare dinanzi a' giovani le immagini delle repubbliche di Roma e di Grecia, le immagini di quegli eroi, la cui mano fondava e redimeva stati, e delle cui gesta veniva ad essi soli la gloria. I poeti e i loro lettori, per vaghezza di fama sospinti a simili imprese, rimanevano stranieri a quel modesto concorso e lavoro di molti pe' molti, solo efficace ne' moderni stati cosí complessi, ne' quali la estensione, la popolazione e lo stato delle classi inferiori rende necessario di aver l'occhio a' bisogni delle moltitudini ed attendere con pazienza la loro maturitá. Dimenticarono di distin-

guere tra il sentire e la capacitá loro e quella del popolo per il quale si travagliavano; e, fattosi profondo l'abisso che in Italia separa le classi infime dalla parte colta, Alfieri e Foscolo, avuta propria esperienza della rozzezza della plebe, la guardarono amendue con disprezzo dalla loro altezza, quasi iloti da trattarsi con la marra, col prete e col boja. Cosí essi rimasero da ultimo estranei agl' interessi politici; quanto piú si affrettarono, e piú indietreggiarono. A' giovani arrisicati che non avevano la loro esperienza, lasciaron le stesse tragiche disposizioni di porre la loro fama piú su che il benessere del popolo, di cozzare con le vie della natura e con la lentezza del tempo e di volere il loro, o tutto o niente. Nella nuova generazione i destini d' Italia porsero alimento a questa impazienza e dismisura politica. La rivoluzione in Francia, la fondazione di repubbliche italiane sviò violentemente gli animi dalla via giá aperta delle riforme, le tendenze repubblicane signoreggiarono di nuovo, e quasi tutti i piú illustri italiani, non solo i poeti, ma gli Scarpa, i Canova, i Galvani, i Volta, furono di sensi repubblicani. Avendo poi Napoleone deluse le splendide speranze dell' italiana libertá, si vide apparire nella vita intellettuale quei cuori ulcerati, tra i cui sfoghi sorse piú tardi in Europa dal pacifico romanticismo estraneo al mondo politico una nuova letteratura battagliera e rivoluzionaria. Quanto piú gl' italiani durante la signoria francese ondeggiarono fra l'oppressione e la libertá, alteri ed umiliati ad un tempo della gloria de' loro eserciti per una causa straniera, in servizio di un italiano, che ridestò certo il nome d' Italia, ma se ne valse come di mezzo a fini estranei; tanto piú gli animi tesi ebbero agio di raffrontare quella dura realtá col loro ideale, e consumarsi nelle piú violente passioni.

Ugo Foscolo

Gli scritti ed il carattere di Ugo Foscolo sono qualche cosa di strano in mezzo al movimento de' patrioti italiani. Il suo sentire poetico e patriottico erasi tutto educato in Alfieri, « il primo

degl' italiani », l'amore della libertá aveva fatto lui, non meno che l'altro, poeta, ed in amendue giunse fino a « febbre di patria e di gloria ». E, come Alfieri, fu strano e passionato, scettico, nemico de' preti e repubblicano. Alla caduta della repubblica di Venezia, la sua piccola patria, fu preso nella sua prima giovinezza da quell'amaro dolore, che giá rôse il cuore di Dante, e contristavalo non meno la sventura che l'onta de' suoi cittadini, la caduta ed il modo della caduta. In tre anni di miserie e di esilio formò di sé (1802) la materia delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* che narrano il suicidio di un giovine, il quale insieme colla patria perde una donna amata senza speranza. Pare abbia voluto in forma di romanzo rappresentare la morale di Alfieri intorno alla volontaria morte dell'uomo libero; un Cocceio Nerva si dovea immacolato sottrarre alla tirannide; ma nell' intendimento di Alfieri non vi era certo, che l'eroe dovesse con amore di patria congiungere amor di donna ed il sacrifizio di sé con la vanitá e la gelosia. Del rimanente tutte e due queste passioni erano descritte con una profonda intimitá e con forza, semplicitá e naturalezza; il libro scritto dal poeta col suo sangue fece una viva impressione. Allora era Foscolo caldo di gioventú: quando piú tardi vide nel regno d' Italia la stessa caduta e la stessa onta che giá in Venezia, si ritirò freddamente in sé stesso, e disgustò anche i suoi amici con l'eccesso del suo fatalismo, e con lo guardo scuro che gittò nella storia sulla umanitá e la patria. Ma, se noi vediamo la condotta di Foscolo dopo che il regno d' Italia andò in rovina, non troviamo ragione che lo giustifichi di abbandonarsi ad un cosí severo giudizio de' suoi compatriotti e crucciarsene cosí amaramente. Né cosa vi è che lo scusi de' suoi atti antecedenti. Irresoluto come egli era, fluttuante al pari di ogni italiano tra la gratitudine e l'odio a' francesi, la sua condotta nel regno d' Italia fu una continua altalena. Egli serviva e ricusava il giuramento; serviva nell'esercito e nella universitá e gittava giú l'uno e l'altro uffizio; schivo di obbedienza, come Chateaubriand, ma non parimenti schivo de' pubblici uffizii; odiava i francesi e biasimava il misogallismo di Alfieri; frizzava nel suo *Ajace* (1811) Napoleone, ed accettava

Eugenio a suo censore; a Lione faceva l'apoteosi di Napoleone, a Pavia gli ricusava perfino le lodi di uso nel suo discorso inaugurale; lo ammirava e lo aborriva, desiderava le sue vittorie e sperava la sua caduta. Come la politica, fu la sua vita privata senza dignitá e temperanza. Cinica natura, dispregiava gli usi sociali, e nella filosofia e nella vita si mostrò indulgente a tutte le passioni. Tutto tra libri, giuoco e donne, non conobbe mai la vita regolata della famiglia; erasi fatta una legge, come Alfieri, di viver celibe sotto la tirannia, bel pretesto politico a coprire disordinati costumi, inchinevole come egli era a vita licenziosa. Era in lui discordia non solo tra i principii e la patria, ma anche ne' principii. Nella catastrofe del 1814 si annoiò tutto ad un tratto di politica, egli che, da giovine, aveva fatto professione di stoicismo nella vita pubblica. Gli parve non potersi piú salvare la patria neppure con mille Licurghi: tanto fracidume sanabile solo con la distruzione, e tanta meritata vergogna d' Italia incancellabile, finché i due mari non l'avessero ricoperta *. Un anno dopo, esule dalla Svizzera e di quivi nell' Inghilterra, vide le cose con piú calmo animo, ma con abbandono de' suoi principii. Irrisore di ogni potere soprannaturale, parlava ora della necessitá della religione e della bontá della religione cattolica, credendo, come alcuni altri italiani di esperienza, sia possibile una purificazione del cattolicismo sotto il papato e la signoria dei preti. Egli giá motteggiatore de' papi, cosí pieno di fiele, scrivea ora al cospetto d' Italia: « doversi *volere* fino all'ultima stilla di sangue che il sovrano pontefice, propugnacolo della religione in Europa, principe elettivo ed italiano, non solo sia lasciato esistere e governare, ma governi in Italia, sotto la protezione degli italiani ». L'antico repubblicano ora consigliava la monarchia temperata, e voleva, come poi i moderati del '30, raccogliere in un solo partito la classe media, timido della plebe, poco fidente della nobiltá, ed in sospetto delle mene settarie.

Perché, quantunque egli nel 1814 non abbia arrossito di ordire congiure militari, per quel suo perpetuo altalenare, ruppe

---

* Foscolo, *Opere*, Firenze 1850, 6, 15.

poi con i fautori dell' indipendenza che egli chiamava fanciulli: indi insieme con tutti gli uomini intelligenti del suo paese accagionava questi cospiratori di ogni male d' Italia, e si guardava di dire pubblicamente ciò che poteva rompere le fila a quelle « teste calde », e certo solo il suo acuto ingegno distinguevalo da costoro, co' quali aveva comuni le illusioni e l'eccentricitá di uno smisurato amor proprio. Contradditorio e diverso in parola e in opera, Foscolo è dai suoi cittadini variamente giudicato. Quelli che, come Gallenga, l'onorano quasi un martire, hanno pur dovuto rimproverargli il mutabile umore, e negargli la capacitá e la forza di seguire un regolato cammino d' idee. Monti allontanavasi da quel « Catone cortigiano » ed egli da lui; Tommaseo attribuiva la sua condotta a vanitá, la contessa di Albany a singolaritá, Cesarotti ad impeto di passioni, il conte Pecchio a leggerezza. Esposto a pungenti biasimi, egli si sforzò sempre e dovunque di dimostrare in pubbliche e private difese, logica e costante la sua condotta. Né potendo por fine alle accuse, che egli attribuiva a maldicenza e veleno degl' italiani, li cancellò dal suo cuore ed in Inghilterra se ne tenne discosto; e sarebbe ritornato nella sua greca patria, se non lo avesse colto la morte (1827). Nondimeno il Foscolo, con tutti i suoi tratti di stranezza ed esaltazione, è rimaso il beniamino della gioventú italiana, ben diverso da ciò che nelle stesse condizioni ha avuto luogo in Germania, dove son divenuti sempre piú ideali politici gli Stein e gli Scharnhorst, non mica i Kleist ed i Seume, vittime della patria sventura, simili a Foscolo, anzi piú pure.

Manzoni

Vi è stato dunque un tempo, che Foscolo fu condotto da irresistibili circostanze a concetti politici piú temperati: né questo modo piú calmo di considerare le cose lo aveva mai abbandonato del tutto. Nel suo *Ortis* avea egli posto in bocca del suo personaggio le assennate parole del Parini contro il fanatismo della gloria, egli aveva pur fatto fare questa importante

osservazione storica: che la sventura di un popolo ha per lo piú la sua cagione nelle necessarie leggi del tutto, nell'equilibrio e contrapposti storici; che perciò l'Italia oppressa soffre ora il contraccolpo del ferreo giogo che una volta impose al mondo. La qual moderazione di giudizio veniva giá su durante la signoria francese in altri contemporanei; ed ebbe la prima volta poetica espressione, quando Ippolito Pindemonte alla celebre poesia *I Sepolcri* del Foscolo rispose con un'altra dello stesso titolo, la quale alla ardenza della prima contrapponeva un sentire piú soave e pacato. In quel tempo (1810) uscí fuori Alessandro Manzoni co' suoi *Inni sacri*, imitati poi da una intera serie di lirici sacri. Sono inni secondo gli antichi canti ecclesiastici, sgorgati dal santo petto di un uomo placido e contemplativo, che, scosso dai grandi mali morali ingenerati dalla rivoluzione e tolto allo scetticismo per un subitaneo ravvedimento da un predicatore francese, come si dice, ritornò in grembo della chiesa. Primo segno in Italia di quel ritorno alle idee religiose giá manifestatosi in Francia nel *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand e della entrata del medio evo col romanticismo tedesco. Gl'influssi ravvivatori della nordica letteratura avevano giá fatto loro pruova nelle lettere di Ortis; Foscolo era giá prima un ammiratore di Ossian e di Shakespeare; si giovò in quelle lettere del *Viaggio sentimentale* di Sterne, da lui tradotto nel 1805, e compí quel racconto sotto la fresca e vivace impressione del *Werther*. Era sua intenzione di ridonare alla prosa italiana vita e semplicitá, e dipinse l'amore con una schiettezza che dall'artificioso Petrarca in qua non si era mai veduta in Italia. A lui si accostò il Manzoni, che lesse con ammirazione i capilavori della letteratura inglese e tedesca, e si propose anch'egli di rimuovere dalla prosa la fredda e pomposa rettorica, e restituire alla poesia l'immediata veritá e semplicitá della natura. Rimase egli per lungo tempo solo, insino a che, dopo la caduta del governo francese, insieme con la pace entrò in Italia la letteratura settentrionale. In questo frattempo Leoni rendea dimestico Milton, dopo la versione giá da lui fatta anni prima, precursore di Bazzoni e Sormani, di otto tragedie di Shakespeare; similmente

Pompeo Ferrario voltò in egregia prosa i drammi di Schiller, prima della traduzione in versi del Maffei. Nei primi anni della ristorazione Byron e Scott divennero noti nelle traduzioni di Pellico e Borsieri; Berchet alimentava la disputa teoretica tra romanticismo e classicismo, pubblicando una traduzione di due ballate di Bürger. Manzoni col suo nome fece in Lombardia pender la bilancia in favore del romanticismo, e per opera de' suoi seguaci lo trapiantò pure in Toscana, che insieme con Roma rimaneva inchiodata agli antichi. Al qual trionfo conferí piú ancora lo spirito patriottico della scuola romantica di Milano, la quale in quella sua prima freschezza e vivacitá formò valida opposizione all'emula scuola classica. L'organo letterario di questa, *La Biblioteca Italiana*, era diretto insieme con Acerbi da Vincenzo Monti, a cui gl' italiani non hanno mai perdonato la sua incostanza politica. In ogni mutazione egli si accomodava a tutte le vicissitudini della vita pubblica. Come quasi ogni poesia della scuola arcadica a cui apparteneva, la sua era quasi sempre poesia d'occasione; talora co' grandi fatti del tempo alzavasi a grandezza di stile, alternando però sempre i colori secondo i tempi. In Roma poeta papale cantò il viaggio di Pio VI a Vienna; infiammato da Alfieri, scrisse due tragedie, calde di libertá, e però lodate dal Foscolo; la sua *Basvilliana* al contrario, fatta ad occasione dell'assassinio di Ugo di Basville agente francese in Roma, venne bruciata da' democratici di Milano; Monti, come confessa egli stesso, fu per paura poeta rivoluzionario, partecipe delle altrui follie; poi prestò la sua penna all' impero francese, e sotto la dominazione austriaca cantò il ritorno di Astrea, e scrisse altre poesie cortigiane stategli commesse. Manzoni al contrario tennesi lontano dalla corte, ma senza ostentazione, calmo e mansueto, ma indipendente e stimato come Parini, e come lui, amante di libertá e di patria, ma come lui, convinto, che la libertá può cosí poco essere acquistata con le sollevazioni e le congiure, come soffocata per via di tirannide, e che una letteratura di rettorici sfoghi, o ispirata dalla disperazione e dalla noia della vita, anzi che agevolarla, può metterla a repentaglio. Intorno a lui si raccolsero gli scrittori del *Conci-*

liatore, organo letterario de' romantici, le cui tendenze operose vedremo piú tardi nella storia lombarda. Manzoni non vi si mescolò; ma d'altra parte caldeggiava le loro idee letterarie, le quali, sotto lo sguardo sospettoso del governo austriaco, lavoravano al risorgimento dello spirito nazionale. Le due sue tragedie, il *Carmagnola* e l'*Adelchi* (1818), che prime si discostarono dal modello alfieriano, con una tendenza ad imitare le forme di Schiller, e che a noi tedeschi ricordano piuttosto i drammi di Uhland, conservavano quello spirito patriottico nella materia e nella condotta: l'ultima rappresenta con molte allusioni la caduta dei Longobardi per le intestine discordie. Ma insieme con l'abito dell'antica tragedia aveano esse posto giú anche quel ruvido e vantatore eroismo; animate da uno spirito di soavitá, confortano il misero a pazienza e speranza, essendo la felicitá cosí poco eterna compagna dell'oppressore, come dell'oppresso: i denti ringhiosi del Foscolo si mutano qui in labbra supplichevoli.

Il celebre romanzo, i *Promessi Sposi*, che pubblicò dieci anni dopo (1827), dettato dallo spirito di rassegnazione, combatte quel vendicarsi o farsi giustizia da sé nell'offesa e nell'ingiuria. Può parere che l'autore qui si sia messo al tutto fuori della politica; ma qui pure l'argomento è tolto da una storia della patria oppressa, e per rispetto all'impressione ricorda una sentenza del Foscolo: che i poeti, anche esortando a rassegnazione, riaprono le ferite del cuore, commovendolo sempre con troppa violenza. Nondimeno il fine del Manzoni era tutto conciliativo. Descrivendo le cittá lombarde sotto l'oppressione spagnuola, vi era giá qualche cosa che riconciliava col presente, tristo che fosse: ed al di sopra della vita politica poneva la morale, di cui mostravasi possibile la piú alta perfezione in ogni stato sotto qualsiasi forma di reggimento, ed insieme a corona la vita religiosa, la salutare fidanza in Dio, della cui provvidenza questo racconto è una energica manifestazione. Ma questo tenersi lungi con rassegnazione da ogni fine politico, secondo lo stile del romanticismo tedesco, reale o apparente che fosse, fu trovato da quasi tutti i patriotti italiani in contraddizione con la tradizione na-

zionale. Non conoscevano essi altro interesse, che quello della patria e dell'emancipazione politica, ed anche i piú temperati si levarono con solenni richiami contro questa predica di codarda sottomissione in nome di Dio. E quella glorificazione della morale virtú della religione, che vi è descritta senza contrasto con la superstizione e con l'abuso, è vero, ma pure come effetto di amore, veniva da loro combattuta, quasi fosse un ritorno al cattolicismo con tutte le sue sconvenienze: dei quali biasimi si rimane attoniti, vedendo come in questa terra la corruzione della religione ha reso schivi anche i migliori di una pura religione. Appariva cosí strano nelle lettere italiane un lavoro di arte senza una decisa tendenza politica, che se ne volle cercare in Manzoni una occulta, e gli si attribuí l'intenzione di dar nuova vita al guelfismo. I suoi piú risoluti avversari negavano una tale intenzione. Eppure questa politica guelfa era giá nell'*Adelchi* espressamente raccomandata, e giá nel Foscolo mostrammo la stessa idea, ed il governo austriaco guardava dapprima nei suoi Stati italiani con molto sospetto questa tendenza guelfa, la quale ha avuto da quel tempo una storia e continuazione letteraria e politica. Per tacere di De Maistre, di cui è conosciuta l'opposizione contro il politico equilibrio ghibellino di Vienna, questa tendenza seguirono Balbo e Carlo Troya, politici laici; il sacerdote Antonio Rosmini, che, spronato dalla filosofia inglese e tedesca, ideò un sistema metafisico, ritornò sotto diversi aspetti alle scuole cristiane del medio evo e condusse la sua applicazione a' problemi morali e sociali fino ad un sistema gerarchico, il quale egli, il favorito di Roma, non potea immaginare che guelfo e papale. Gioberti lo combatté, piú tardi, volendo egli adoperare a nazionale progresso quel guelfismo, che De Maistre e Rosmini usarono a reazione, e fu, senza volerlo, l'appoggio di quel partito, che volea fare di Pio IX il suo strumento: di questi era Azeglio, genero del Manzoni. Solo partito che abbia avuto in Italia se non un assoluto trionfo, almeno gran séguito: pure gli schiamazzatori si ponevano dal canto de' suoi avversarii in letteratura ed in politica. La natura e la storia del popolo italiano non gli consentirono una durevole signoria del puro

ideale artistico, dello spirito scientifico, nella temperanza religiosa e politica, come è proprio del nord. Come nella pittura quelli stessi che seguono il romanticismo, non si sono potuti pienamente francare dalla maniera classica; cosí le piú intime qualitá della poesia nordica poterono appena trovar luogo in una terra, le cui memorie classiche non riconducono alla natia semplicitá della natura nello stato e nella societá, ma ad una civiltá morta, presso di un popolo, che non sente profonda inclinazione alla natura, alla vita campestre, alla solitudine, e nel quale il senso religioso fino dalla prima giovinezza è venuto meno sotto la corruzione gerarchica. È sempre difficile a mantenere la misura ed il freno necessario della libertá: e però i classici inglesi e tedeschi furono solo per poco tempo i modelli del romanticismo italiano. Ed anche sotto questo aspetto la letteratura tedesca era discesa assai giú. Egli è vero che il pacato contegno de' romantici tedeschi per rispetto alla vita esteriore non poteva fin dal 1794 allignare fermamente in Italia, dove in quelle vicissitudini di signorie straniere tutti gli spiriti operosi venivano attirati in quel solo *scopo*, e l'indipendenza nazionale era divenuta una questione di vita e di morte. Piú tardi la letteratura italiana venne meno sempre piú a questa maniera romantica, la quale in Francia ed Inghilterra partendo da quella degenerazione della forma tedesca, riuscí in una opposizione cruda e perciò anch'ella degenere. Byron fu il suo tipo, il cui moderno radicalismo dava la mano all'antico di Alfieri, e fu insieme con Foscolo il favorito della gioventú liberale, infino a che amendue furono sostituiti da Victor Hugo e Mazzini.

[Nel «Cimento», a. III, vol. VI, agosto 1855.]

[13]

MEMORIE STORICHE E LETTERARIE

di Villemain

Il signor Villemain ha pubblicato due volumi di Memorie. Il secondo principalmente è un libro di partito, una guerricciuola ai Bonapartisti. I partiti non sono spenti in Francia: il vulcano non è chiuso Non manda piú fuoco, ma le colonne di fumo che n'escono a quando a quando sono un ricordo del passato, ed un presentimento dell'avvenire. Il libro del Villemain è di questo genere: è una guerra ad aghi e spilli, che fa ridere gli sciocchi e fa pensare gl' intelligenti.

Il Villemain è un ingegno essenzialmente critico: privo di ogni virtú creativa, senza vigore, senz'alcuna potenza d'azione. Incapace di afferrare un tutto nella sua unitá, e di far un'analisi compiuta de' suoi elementi, egli brilla per bellezza di pensieri e di stile. Nel suo libro non vi trovi il pensiero, l'idea che feconda di sé tutto il resto; ma bene t' incontri qua e lá in pensieri ingegnosi che rimangono isolati, raggi di luce in cielo nuvoloso. Se tutto però non è ben pensato, tutto è ben detto. Il Villemain è proprio un letterato, secondo il senso antico di questa parola: ciò che a lui importa principalmente, è la rettorica, l'arte di ben dire. Nel suo periodo lentamente elaborato indovini diversi strati di formazione inferiore, per i quali è passata la sua frase; ed il suo pensiero, che non esce di getto, che deve entrare in tante frasi successive, quanto guadagna di ornamento, tanto scapita di freschezza e semplicitá. Ond' è che

se il Villemain diletta gli spiriti contemplativi con tanta finitezza di eleganza, non ha potuto mai esercitare durabile ed efficace influenza, richiedendosi a questo una certa spontaneitá e calore, di cui egli ha difetto. Aggiungi le qualitá del suo carattere. Il Villemain è un uomo dabbene, ma piú passivo ammiratore, che attore, pronto a lodare i nobili fatti, ma a distanza; del resto ammiratore senza passione e senza impulso.

Tale è l'uomo, che si mescola anch'egli in questa piccola guerra. Non potendo scopertamente assalire il suo avversario, né avendo la scelta delle armi, usa con abilitá quei pochi mezzi che il sospettoso occhio imperiale discerne e non può impedire. Molta moderazione e riserbo nel linguaggio, dire cose ardite temperatamente, assalire facendo un inchino e stringendo la mano, accompagnare una severa osservazione con un complimento o un sorriso che la faccia passare, moltiplicare allusioni, ma tutte delicatissime, offendere con un'aria di « mi perdoni », avanzarsi senza fare sentire il romore de' passi, colpire e nascondere la mano, mantenere sempre un'aria d'uomo educato e gentile che renda ridicola la collera in colui che tu oltraggi cosí amabilmente, lavorare la frase con ostinata pazienza, ora inviluppata ora trasparente, sempre misurata, dir poco sí che si sottintenda molto: in tutti questi artifizi il Villemain è maestro.

Ma ciò non basta. Non basta che ci sieno delle punzecchiature, delle botte maestre. Un libro politico, che si proponga un effetto durabile, deve contenere in sé qualche cosa di sostanziale, indipendente dalle circostanze accessorie, in mezzo alle quali nasce. In che è posta la sostanza, il fondo di questo lavoro?

Il signor Villemain ha l'aria di voler raccontare le sue impressioni giovanili, spettatore de' cento giorni. Ma non ce la dará ad intendere. Il Villemain giovane è qui modificato ed interpretato dal Villemain del 1855. Sono i cento giorni narrati da un legittimista di fresca data, che si converte ad Enrico V, e pretende di rimanere orleanista, che vuole la bandiera bianca e crede alla bandiera tricolore. È l'utopia della fusione, il « Viva la libertá! » gridato dall'aristocrazia e dal clero.

Il Villemain sceglie a campo di battaglia la caduta di Napoleone ed il trionfo del legittimismo in Francia. In veritá non poteva scegliere peggio.

Per riuscire nel suo assunto ha capovolta la storia. Napoleone, l'eroe de' cento giorni, rimane nell'ombra: di prospetto giganteggia la Camera de' rappresentanti, che da una parte tiene sotto i piedi Napoleone, dall'altra tende la mano a' príncipi alleati. Nessuno vuole Luigi XVIII, non gli alleati, non le camere, non l'esercito: ed il dramma finisce con l'entrata di Luigi XVIII a Parigi.

La Camera de' rappresentanti è composta di bricconi e di gonzi. I bricconi vogliono Luigi XVIII, e non osano di dirlo, e si studiano di pervenire al loro fine con quelle proposte insidiose, con quell'avviluppamento di frasi, con quella ipocrisia ed equivoco di linguaggio, in che anche oggi alcuni pongono l'ideale dell'uomo politico. Di costoro il piú abile ed astuto è il giovane Dupin, fiore di galantuomo, che cominciò con lo scagliare il primo sasso a Napoleone giacente, e terminò con l'abbandonare il suo posto innanzi ai soldati di Luigi Napoleone. I gonzi sognano libertá ed indipendenza: Manuel assume il tuono di Mirabeau; La Fayette vede ritornare i suoi bei tempi antichi; e fabbricano governi in carta, e schiccherano dichiarazioni di dritti, mentre lo straniero si avanza a gran passi sopra Parigi. Bricconi e gonzi erano istrumenti docili in mano di Fouché, di un traditore, che, ministro di Napoleone, corrispondeva con Luigi XVIII ed Orléans, con Wellington e Talleyrand, e nel di stesso mostrava allo straniero la via di Parigi e faceva il giacobino nella Camera. Ora il Villemain per poco non s'inginocchia innanzi ai rappresentanti, e ne fa il protagonista de' cento giorni, ed ammira come qualche cosa di eroico la loro resistenza a Napoleone. Eppure il loro delitto fu di non avere consentito a Napoleone in quei supremi momenti facoltá di salvare la Francia, e, dopo di averlo costretto ad abdicare, di essersene rimasi a chiacchierare, senza aver preso alcun provvedimento, se non per vincere, almeno per venire a patti degni, o per cadere senza vergogna. Cosí quando essi protestando sono disciolti,

nessuna pietá noi sentiamo per questi imitatori letterarii del '91, e, torcendo lo sguardo da loro, ci volgiamo pieni di ansietá a Rochefort, via a Sant' Elena.

Lo straniero dichiarò che facea la guerra a Napoleone, non alla Francia. Ed i rappresentanti dissero a Napoleone: — Abdicate. — Napoleone è pericoloso a Parigi, dichiarava lo straniero; ed i rappresentanti mandarono Napoleone alla Malmaison. Non vogliamo ch'egli vada in America; e la via dell'America fu chiusa a Napoleone. Fate ch'egli non evada; e Napoleone è guardato a vista. Consegnatecelo; e Napoleone è consegnato. — Armiamoci, — diceva Napoleone, — o almeno, se non volete me, armatevi, ed una pace onorevole è possibile. — Togliamo di mezzo Napoleone, dicevano i rappresentanti, ed avremo pace e libertá ed un governo di nostra scelta. — I gonzi sel credevano; i bricconi ne faceano vista. — Sospendete la vostra marcia, e trattiamo, — proposero i commissari del governo provvisorio. I commissari sono rimandati al quartiere generale, dove non son voluti ricevere. E lo straniero si avanza. — Sospendete la vostra marcia, e c' intenderemo. — Sí, c' intenderemo, — e lo straniero si avanza. — Sospendete la vostra marcia, e faremo ciò che volete. — Farete, ma prima noi a Parigi. — È una gara di sciocchezza e di perfidia. Abborriamo i vincitori, dispregiamo i vinti. Patiscono i mali e l'onta della sconfitta senza combattere. I rappresentanti pronunziano le celebri parole: — Solo le baionette ci possono scacciar di qua. — In Mirabeau era eloquenza; in costoro è rettorica. Il dí appresso la sala è occupata, e nessuno degli eroi esce di casa. Non seppero stringersi a Napoleone. Non seppero proclamare a tempo Luigi XVIII. Non seppero resistere con gloria. Quello che potevano e dovevano, lo mostrò la Costituente romana. Allora i Francesi ebbero la stessa forza e usarono le stesse armi degli alleati. — Noi facciam guerra a Mazzini, non a Roma. Non vogliamo imporvi alcun governo. Rispettiamo le vostre libertá. Vogliamo il suffragio universale. Concederemo tutto; ma fateci entrare in Roma. — Fra i Romani non si trovarono né gonzi, né bricconi. Mazzini rimase capo, Roma fu difesa con

gloria. E mentre dame francesi battevano le mani a' Cosacchi, la plebe romana faceva le fiche a' Francesi. Caddero i Romani, ma lasciando di valore, di concordia, di risolutezza uno di quegli esempli, che vivono nella memoria dei nipoti e preparano la vittoria.

Tale è il terreno sul quale si pone Villemain per celebrare il connubio del governo parlamentare e del legittimismo! Che cosa fu la Camera, avete veduto. E se vi dicessi, che cosa fu il legittimismo! Quali le crudeli vendette nell' interno! Quale l'abbiezione al di fuori! Parlino Ney, e la Spagna. Ma questo è un avvenire a cui non giungono le memorie del Villemain: egli si è arrestato all' ingresso di Luigi XVIII a Parigi. Eppure qual momento egli ha scelto per far brillare innanzi ai Francesi la bandiera bianca! Quella bandiera entra in Parigi, ricordo vivente di tante vergogne, e perfidie e viltá, e della patria venduta e dello straniero applaudito. Il re vi entra a braccetto con Fouché, ministro di Napoleone, capo del governo provvisorio contro Napoleone, ministro di Luigi XVIII contro il governo provvisorio.

Se il Villemain non può innalzare il legittimo, ottiene almeno di abbassare Napoleone? Non ha capito che Napoleone cadente è piú grande che Napoleone despota, vittorioso ed insolente. Il Dio di Napoleone era il successo. Sapeva simulare i piú nobili sentimenti. Ma questo attore a forza di rappresentare la sua parte aveva finito con l'affezionarvisi. La Francia egli l'amava; si era confuso con lei: il grande uomo con la grande nazione. Quando gli giunge all'orecchio il suono del cannone, sella i cavalli e si offre alla battaglia. La sua domanda commove il governo provvisorio. — Ma non capite, esclama Fouché, che se egli vince, noi saremo le prime sue vittime? — Nobile ragionamento, o piuttosto « eloquente », come lo chiama il Villemain! Poco lungi da Rochefort, egli non pensa alla sua salvezza; il suo orecchio sente il rumore della battaglia; il suo occhio è sui giornali; la sua anima è a Parigi. Tutta l'energia di una nazione dibattentesi contro lo straniero in questo punto non è nella Camera, né nel governo provvisorio: è in Napoleone.

E gl' istinti del popolo non s' ingannano; dove passa, gli si battono le mani: innanzi allo straniero sentono che Napoleone è la Francia. Questa grande figura sorge in tutta la sublime maestá della sventura anche di sotto alla penna insidiosa o malevola del Villemain. Il quale non ha contro di lui che un perpetuo ritornello: — Perché lasciasti l'esercito dopo Waterloo? Abdicasti come generale, dovevi abdicare come imperatore. — Vedi un po': il Villemain ci presenta il ritorno di Napoleone a Parigi, quasi come una diserzione! In quel solenne momento la Francia non poteva resistere, se non con una dittatura, con raccogliere sotto una sola volontá tutte le forze vive della nazione. Ecco ciò che sentì Napoleone e lo menò a Parigi. La dittatura non fu consentita a lui, non fu presa dalla Camera. Si chiacchierò, finché lo straniero fu a Parigi.

Non solo è falsificata la storia, ma parmi che al Villemain sia pur fallito il suo scopo. Il suo libro è sbagliato, anche come libro politico. Oggi è tattica dei partiti abbassare tanto Napoleone, quanto si è voluto esaltarlo durante il regno di Luigi Filippo. È via senza uscita. Napoleone è oramai una grande memoria storica per il popolo francese. Non la toccate: si vede subito l' interesse che vi move, ed il lettore si mette in guardia. Ferdinando II si vantava spesso discendente di Enrico IV e San Luigi. Che volete farci? Volete dimostrarmi che Enrico IV fu un imbecille, e San Luigi un furfante?

[Nel « Piemonte », a. I, n. 212, 7 settembre 1855.]

[14]

« SULLA MITOLOGIA »

SERMONE DI VINCENZO MONTI ALLA MARCHESA ANTONIETTA COSTA.

Questa poesia fu ammiratissima a' suoi tempi, che fervea giá la lotta tra classici e romantici. Ora che l' ingegno italiano per le turbazioni politiche rimane inoperoso, ma giá apparecchiato a nuova vita per un lavoro latente, di cui trapelano qua e lá alcuni segni; è uffizio della critica precorrere al movimento, rischiarando e additando la via. E però non sará disutile a gittar l'occhio sul nostro passato, e, dovendo andare oltre, acquistare un chiaro concetto dello stato presente della nostra letteratura.

Questa poesia fu l'ultimo tentativo della scuola classica. Inebbriato di applausi, salutato principe del Parnaso da' suoi partigiani, superbo del suo regno poco meno che Napoleone dell' impero d' Europa, il Monti vide ne' suoi vecchi anni sorgere una schiera di giovani, che audacemente gli contesero il primato, ed i quali egli trattò come il maestro i discenti. Credette di por fine alla lite, gittando loro sul viso questo sermone (1825). Il quale parve stupendo lavoro in quel tempo, anche ai suoi avversarii. E, in veritá, se noi dobbiamo giudicarlo con la critica allora in voga, vi ci accordiamo anche noi. Un concetto unico gradevolmente variato, giusta proporzione fra le parti, felice introduzione e piú felice ritorno al soggetto occa-

sionale, splendore ed eleganza di forme, facilitá e magistero di verso, questo è piú che non richiede la critica classica per porre in cielo una poesia. — Concetto unico gradevolmente variato! — Poco le importa se quel concetto sia poetico, e se quella varietá sia varietá del concetto, o un'amplificazione esteriore. — Giusta proporzione tra le parti! — E non si domanda, se quella proporzione è una misura artificiale e sistematica, o uno sviluppo spontaneo ed organico dell'argomento. — Felice introduzione e piú felice ritorno! — Ciò mi ricorda il collegio d' infausta memoria. Chi di noi non ha sudato a queste introduzioni e a questi ritorni? Basta vi sieno: la critica non esamina, se questi passaggi siano appicchi di parole e concetti ingegnosi, o se piuttosto naturale trapasso dettato dalla natura della cosa. — Splendore ed eleganza di forme! — E non si chiede piú oltre, e si batte le mani, ancora se quello splendore e quella eleganza sia in grottesco contrasto con la povertá e trivialitá dei concetti. — Facilitá e magistero di verso! — Qualitá lodatissima del Monti, e in questa poesia spiccatissima: versi liquidi, sonanti, imitativi. La melodia è in lui divenuta maniera; e ciò che i grandi poeti si permettono solo nelle grandi occasioni, qui soprabbonda, e però non fa effetto. Com'è visibile l'artifizio in questi versi!

. . . . . . Ove i destrieri
Fiamma spiranti dalle nari? Ahi misero!
In un immenso, inanimato, immobile
Globo di foco ti cangiar le nuove
Poetiche dottrine, ecc.

E in questi altri!

Balza atterrito, squarciata temendo.
Ombra del grand'Ettore, ombra del caro
D'Achille amico, fuggite, fuggite.

Quegli sdruccioli, questi endecasillabi che simulano l'impeto del decasillabo, rivelano un soverchio studio di armonia

imitatrice, l'anima raccolta tutta ed obliata nell'orecchio. Nessuno al pari del Monti ha avuto un orecchio cosí musicale; e questa critica non si ricorda che la dolcezza del verso deve sentirsi non nell'orecchio, ma nell'anima.

Tale è questa critica, che anche oggi s' insegna nelle scuole e nei giornali, e contro di cui si sta apparecchiando una reazione salutare. Critica dannosissima, non perché partorisce falsi giudizi intorno alle lettere, che è minor male; ma perché, richiamando l'attenzione intorno a qualitá puramente esteriori ed accidentali, svia e debilita l' ingegno.

Ecco in che modo va esaminato il lavoro del Monti.

Non avendo compresa l' importanza del movimento letterario, che gli tumultuava intorno, e che doveva produrre Manzoni, Berchet e Giusti, il Monti non vede in tutto questo che la morte degli Dei, e non si accorge che essi erano morti da un pezzo. Ove potesse rimanerne alcun dubbio, lo toglierebbe la sua poesia. Il Monti affastella tutte le divinitá, l'una in coda dell'altra, e con diversi artifizi fa capolino in Olimpo due e tre e quattro volte, e ciascuna volta ci gitta innanzi all'occhio nuovi nomi. A che moltiplicare in tante citazioni? Non ce ne ha un solo vivificato dalla sua fantasia: è una processione di frati, che tu hai veduto le cento volte, e che guardi distrattamente, nominando tra gli sbadigli il cappuccio e la sottana e le fibbie. È un repertorio di reminiscenze: una Pompei della mitologia, ma senza l'ammirazione commossa, che accompagna le grandi memorie. Fate largo: passa Amore con l'arco e la faretra, Imeneo con la face, Citerea col cinto, e le Grazie ridenti, e Apollo re de' carmi e la saltante Driade, e l'innocente Naiade, e Dafne e Siringa e Mirra. Che cosa sono? Meri nomi, ciascuno col suo epiteto convenzionale, col suo cappuccio, le sue fibbie e la sua sottana, senza che nessuno risvegli in te una immagine o un sentimento. Nettuno, Giove e Pluto gli ricordano tre « pensieri » sublimi dell'antichitá ed egli li riproduce in frasi sonore. Ohimè! La sua fantasia non è sublimata da quel sublime; Omero è semplice, perché vede e sente; Monti è freddamente magnifico, perché ricorda, indifferente in mezzo a ricchezze, che egli non si ha

procacciate col sudore della fronte. Questa poesia è dunque, contro l' intenzione dell'autore, la fede di morte dell'antica mitologia.

Questa processione di Dei non è che l'accompagnamento, il corteggio obbligato del pensiero fondamentale; insomma è la varietá, non l'unitá. Ecco qual è l'unitá e la varietá della critica classica: — Datemi un pensiero, e poi vestitemelo, ornatemelo, e vi decreteremo la corona di alloro. — Ora ella ebbe la dabbenaggine di credere che il romanticismo volesse rapirle nientemeno che quella veste e quell'ornamento, e ridurre la poesia a scienza, al nudo pensiero, e protestò in nome del bello. Né mai si fece tanto sciupío di « vero » e di « bello », quanto in quel tempo. Il Monti si gittò alla stordita in mezzo alla questione, e come i suoi avversarii gridavano sempre: — Veritá, veritá nell'arte; — egli, dandosi a credere che il vero di cui gli parlavano, non fosse altro che il reale negli oggetti ed il pensiero nelle idee — « audace scuola » boreale, esclama, il vostro è un mondo scientifico e non poetico, è il mondo di Platone e non di Omero. Voi fate guerra alla bellezza, e riducete la poesia al nudo reale, al nudo pensiero. — Ecco dunque che il Monti esce fuori con un sermone, in cui si propone di mostrare, come l'essenza della poesia è il bello, e destare la pubblica indegnazione contro questi Vandali, che fanno fuggire spaventate le Grazie e le Muse ed Apollo. Ebbene: la sua poesia è appunto il contrario. E che altro essa è, se non una dissertazione in versi, un ragionamento crudo con bassirilievi mitologici, una regola di poetica preceduta e seguita da esempii? Il vero scompagnato dalle vaghe forme dell'arte non può fare effetto; tale è il concetto ripetuto piú volte in un brevissimo carme, a cui il Monti, perché faccia effetto, dá tutte le veneri della poesia. Ma ha saputo egli rendere questo concetto poetico, trasfigurare il vero ed idealizzarlo, farlo poesia? Egli ha creduto che a ciò fare basti ornarlo, illeggiadrirlo di esempli, di paragoni, di favole: e non si è accorto che sotto questa superficie lucente il vero conserva la sua forma scientifica, e che la sua poesia rimane nel fondo un piacevole ragionamento, una leggiadra prosa. Il divino Leopardi

ha saputo ben egli trasformare la veritá in poesia, e farne la sua Donna, o Aspasia, o Silvia, o Saffo. Nondimeno queste poesie di grado inferiore hanno pure il loro pregio, quando nei particolari si veggano elette immagini, e robusti e peregrini pensieri, come in Dante, ed in qualche canzone del Petrarca e nella *Ginestra* del Leopardi, perché fanno fede che, se al poeta è mancata la forza o la volontá di idealizzare il fondo della sua poesia, aveva tanta virtú di fantasia e di mente, che ha potuto gettarvi entro un tesoro d'immagini e di pensieri. Ma qui non vi è niente che lasci un'orma nella mente del lettore. Vi si vede un ingegno invecchiato, svogliato, fatto meccanico dall'abitudine di concepire e di scrivere sempre a quel modo. Aveva innanzi tutta la mitologia, e non ha trovato non che una perifrasi, ma né un epiteto solo, che abbia novitá o freschezza. Parlando di Omero ripete che è la prima fantasia del mondo; il giovane Manzoni, scrivendo quasi nello stesso tempo, diceva d'Omero:

D'occhi cieco, e divin raggio di mente
Che per la Grecia mendicò cantando.
Solo d'Ascra venian le fide amiche
Esulando con esso, e la mal certa
Con le destre vocali orma reggendo;
Cui poi, tolto alla terra, Argo ad Atene,
E Rodi a Smirne cittadin contende,
E patria ei non conosce altra che il cielo.

Il vecchio Omero non ispirò niente al Monti e rinasce tutto vivo nei versi manzoniani. E che dirò poi del concetto? Il Monti ha una mente cosí arida, cosí leggiera, cosí incapace di ogni meditazione! È un pensiero comunissimo esposto dal Tasso, che il vero persuada quando sia « condito in molli versi ». Era questa la badiale obbiezione che si faceva ai romantici in tutte le conversazioni, ed il Monti la raccoglie dai trivii, e ce la imbandisce tre o quattro volte, né il suo cervello sa uscirne, né sa allargare il suo orizzonte, né ci dá un pensiero, un solo pensiero, che ci renda meditativi. Ma io sono troppo crudele col povero Monti, a cui nessuno ha conceduto molta testa. Non l' ho con lui, l' ho

con la cosa. E perché oggi ancora, dopo di avere tanto veduto e tanto imparato, ci ha non pochi che se ne stanno ancora col loro Monti in bocca e ti recitano un'apostrofe contro l'« audace scuola » boreale, mi è parso bene d'insisterci con qualche calore. La poesia del Monti non solo è la fede di morte dell'antica mitologia, ma ancora l'ultimo rantolo della scuola classica.

Ma la critica non dee essere solo negativa; non ti dee dir solo com'è fatto un lavoro, ma come va fatto. L'autore non ha diritto di dire al critico: — Fa tu, — essendo il comporre e il giudicare due cose diverse; ma ben può chiedergli come si ha a fare. Il lavoro del Monti concepito a quel modo non può altro riuscire che mediocre per le ragioni discorse, rimanendo sempre in fondo un concetto prosaico. Bisogna toglierne ogni ragionamento, e quelle sentenze, e quegli argomenti *ad hominem*, uscire insomma dalla dissertazione. Ciò fatto, il lavoro resta un lamento ironico della morte degli dei e dell'arte antica sotto i colpi della scuola boreale. Deve essere un' ironia delicata, che a quando a quando accenni alla caricatura. Ma ironia e caricatura non sono armi da Vincenzo Monti; e, tolto questo, che altro rimane, se non un lamento serio? che fa esclamare il lettore: — Questi Dei son ben morti; quest'arte è ben tramontata! —

Dunque, né il Monti ha saputo vivificare la mitologia, né idealizzare il suo concetto, né usare con qualche felicitá l' ironia e la caricatura che doveva essere la Musa di questo sermone. Restano i versi sonanti, la maestá del periodo, e la copia, e la facilitá, e l'eleganza, belletti di cadavere. Chi se ne contenta, goda.

[Nel « Piemonte » di Torino, a. I, n. 227, 26 settembre 1855.]

[15]

GIUDIZIO DEL GERVINUS SOPRA ALFIERI E FOSCOLO

Chi ha letto il capitolo del Gervinus intorno alle condizioni letterarie dell' Italia nel secolo XIX, pubblicato testé nel « Cimento », ha potuto vedere con quanto senno l'autore, senza interrompere mai la narrazione, com' è debito dello storico, ha saputo darci un giudizio compiuto della nostra letteratura; e dico compiuto per rispetto al suo scopo. Io debbo rifare il suo lavoro non come storico, ma come critico, studiandomi di afferrare le questioni essenziali, che sono come il fondamento di tutta la sua esposizione.

E innanzi tutto i fatti da lui addotti sono esatti? Sono compiuti? Né l'uno, né l'altro, parmi. Non è esatto, per esempio, che la lettura del Machiavelli abbia acceso in Alfieri quel sentimento politico, di cui s' informarono i suoi lavori; né che le sue prime idee politiche le abbia attinte da Plutarco. L'autore ha dimenticato l'azione efficace che ebbero su di Alfieri le idee del secolo decimottavo, che si manifestarono con tanta facondia in Beccaria, in Filangieri, in Mario Pagano. Potrei notare alcune altre inesattezze, ma come tutto questo è accidentale e secondario, e non tocca le basi del suo giudizio, non vo' fargli il pedante. Piú grave rimprovero si può fare allo storico. Come? voi mi parlate della letteratura italiana da Alfieri a Manzoni, e non fate menzione, taccio i minori, del Berchet, del Giusti e del Leopardi? Lascio stare la loro grandezza. Ma anche sotto

l'aspetto politico è difficile trovare scrittori, che abbiano avuto maggior potere sulle immaginazioni: le loro poesie sono una storia idealizzata di tutte le illusioni, le speranze, le disperazioni, i dolori, gli affetti della gioventú italiana.

Del rimanente, quanto ai fatti, si può fare questa osservazione generale. Uno storico che scriva libero da ogni preoccupazione e che non ha in mira questo o quel principio, si può consultare sicuramente. Il Gervinus non appartiene a questo genere di scrittori. Si vede in lui il tedesco, il protestante ed il moderato: prima di consultare i fatti, egli ha giá in capo tutto un sistema *a priori*. In questo caso la storia è meno una schietta narrazione, che una raccolta di fatti a corroborazione di un sistema. Quando lo storico è coscienzioso e probo, come il Gervinus, egli non altera i fatti, non mutila, non tace a disegno. Ma questa maliziosa falsificazione della storia è la meno pericolosa; è facile prenderne guardia. Pericolosissimi al contrario sono gli storici di buona fede, i quali travisano con tanto piú efficacia i fatti, quanto meno ne hanno coscienza. Trasportati da idee preconcette, se ne appassionano, ed a lungo andare elle diventano come un prisma, in cui si colorano tutti i fatti. La falsificazione allora è nello stile, nella gradazione delle idee accessorie, nella scelta de' particolari, in certe forme di dire e giri e figure che servono a dar rilievo o a gittare nell'ombra, nella distribuzione e proporzione de' colori. Leggete l'*Introduzione* del Gervinus. Avendo innanzi un numero immenso di fatti, vedete con quanta diligenza la narrazione è ordita, in modo che grandeggi sempre e attiri la vista l'elemento germanico-protestante. Leggete qui la sua vita di Ugo Foscolo. Con quanta compiacenza nota tutte le contraddizioni della sua condotta! Con quanta leggerezza parla delle sue angosce per l'onta e la caduta della patria! Con che magistero di stile sa far riflettere sulla vita pubblica i torti della sua vita privata! Lo scrittore animandosi, a poco a poco si scopre, e da ultimo il narratore prende aspetto di giudice, e la vita si trasforma in una requisitoria. Tutto ciò è fatto con molta calma di esposizione, e con un'apparente imparzialitá, che concilia fede alle sue afferma-

zioni. Non conosco arma piú violenta, che la moderazione del linguaggio accompagnata con la buona fede: ne nasce una persuasione irresistibile.

E quando la storia cessa cosí di esser sé stessa, e si pone a' servigi di questo o quel sistema, e si fa istrumento di questa o quella politica, i fatti non sono piú il sostanziale, ed il critico deve guardare principalmente al sistema che è come l'anima segreta di tutta la narrazione. Cosí va esaminata la storia del Gervinus; e cosí questo capitolo. Qui l'esposizione, che in apparenza è il tutto, è solo una veste acconcia e trapunta in modo che l'opinione dello storico ne acquisti lume e grazia. Parlando del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, egli dice: «i denti ringhiosi del Foscolo si mutano qui in labbra supplichevoli». Sembra ch'ei narri: eppure le vivaci immagini da lui scelte per qualificare le due maniere del Foscolo e del Manzoni, vi fanno lampeggiare innanzi alla mente tutto un ordine d'idee morali e politiche che determinano il suo giudizio. Adunque senza tener dietro alla storica esposizione, noi vogliamo esaminare quali sono queste idee fondamentali, ed i giudizii che ne sono conseguenza.

Il Gervinus disapprova una letteratura classica e che abbia tendenze politiche. Il classicismo ci pone innanzi una societá morta. Nella letteratura politica non può dominare nella sua purezza l'ideale artistico. Egli vuole una letteratura popolare cavata dall'intimo della nazione, e l'arte e la scienza in una compiuta indipendenza.

Non ci è alcuno che non abbia oggi la stessa opinione: è il progresso del secolo. Un'epoca storica non va però giudicata col criterio presente. Le epoche storiche sono momenti transitorii, che non rispondono a nessun concetto assoluto. Verrá un tempo, che il concetto di umanitá sará sostituito a quello di nazionalitá; né però gli storici futuri avranno il diritto di censurare il movimento nazionale odierno.

Ciascuna epoca si propone uno scopo determinato, verso del quale converge tutta la vita intellettuale, morale e politica, e tutto questo messo insieme, è quello che i francesi chiamano lo spirito di un'epoca. Lo storico dee studiarsi di comprenderla

e spiegarla, e giudicarla secondo la propria natura e non secondo un concetto a lei estraneo.

Il Gervinus biasima Alfieri e Foscolo di aver dato alle lettere un indirizzo classico-politico. Col loro classicismo essi scelsero ad ideale un esagerato amor di gloria e l'antico patriottismo. E valendosi delle lettere a propaganda politica, sacrificarono a fini estranei le ragioni dell'arte. E però dannosa fu l'influenza che essi ebbero in Italia sotto l'aspetto letterario e politico; poiché da una parte scostarono i giovani dal puro amore dell'arte; e dall'altra li avvezzarono a preporre imprese romorose al vero utile della nazione, a rinchiudere la morale nel concetto della patria, a non misurare le proprie forze, a voler correre di salto alla meta senza la lenta preparazione, che solo rende possibile il buon successo. Avrebbe voluto che la letteratura avesse mirato all'educazione della plebe, a rammendare i costumi e rintegrare la morale, cosa possibile anche sotto il dispotismo, ad inculcare miglioramenti immediati e possibili in luogo di guardare all'ultimo fine, all'ultima conseguenza.

L'autore, invece di affrettarsi al biasimo, avrebbe dovuto farsi le seguenti domande: 1. Questo indirizzo classico-politico fu una singolaritá di Alfieri e Foscolo, un effetto del loro studio in Plutarco e negli altri antichi, o proprio della vita italiana di quel tempo? e solo della vita italiana? 2. Il classicismo di Alfieri e Foscolo fu solo una vuota forma rettorica, una imitazione letteraria, o aveva sotto di sé qualche cosa di vivo e di moderno? 3. La tendenza politica assorbí in sé l'arte, o fu una semplice materia che essi seppero lavorare ed idealizzare? 4. Quale influenza hanno gli scrittori sulla nuova generazione?

Ciascun vede che ogni giudizio è temerario e necessariamente incompiuto, quando non sia preceduto da questo esame. Lo storico non può togliere i fatti di mezzo al mondo in cui vivono e giudicarli assolutamente.

Nel passato secolo la societá moderna scomparve per un momento davanti al pensiero. Si rifiutò tutto ciò che era lei: religione, morale, politica, come una lunga oppressione che aveva abbastanza pesato sugli uomini. In questa tavola rasa che cosa rimase?

L'educazione era stata classica da secoli. Il nostro ideale era Roma e Grecia; i nostri eroi Bruto e Catone; i nostri libri Livio, Tacito e Plutarco. E se questo in tutta Europa, quanto piú in Italia, dove questa storia poteva chiamarsi domestica, cosa nostra, parte delle nostre tradizioni, viva ancora agli occhi nelle cittá e ne' monumenti? Onde da Dante al Machiavelli, dal Machiavelli al Metastasio la nostra tradizione classica non fu mai interrotta. Questo ideale, senza alcun riscontro con la realtá, senza possibile applicazione, era rimaso un ideale da scuola, accademico ed arcadico; e le austere sentenze dell'antichitá, che il Metastasio avea raccolte, quasi codice poetico, in molli ariette canticchiate, gorgheggiate dalle reggie fino alle officine, valevano quello stesso che le massime del Vangelo: si ammiravano e non si ubbidivano; era una perfezione astratta, tenuta superiore all'umanitá e rimasa un ozioso concetto, un ente di ragione. Nella dissoluzione sociale del passato secolo, tutto sparve fuorché quello ideale. Anzi in quel primo entusiasmo, quando gli animi vagheggiavano fidenti l'ultima perfezione, esso dalle scuole passò nella vita, dominò le fantasie, infiammò le volontá: tutto allora sembrava possibile, tutti credettero di poterlo effettuare. Si operò e si morí romanamente. In America le nuove cittá presero nomi greci e romani; in Francia gli uomini si ribattezzarono Bruti, Fabrizii e Catoni; si giunse fino alla pedanteria, fino al grottesco.

Sotto l'aspetto ridicolo ci era però qualche cosa di ben serio: il ridicolo è ito via, il serio è rimasto. La rivoluzione, quantunque generale ne' suoi principii, fu fatta dalle classi colte, da loro e per loro. Trassero a sé degli aristocratici, ma non l'aristocrazia, de' príncipi, ma non il principato, de' popolani, ma non la plebe. A poco a poco si va allargando, e si fa popolare.

La letteratura dunque non poteva essere allora e non fu popolare. Ella fu ad immagine di quelle classi, nelle quali a quel tempo erasi concentrata la vita intellettuale. La rivoluzione parlò col linguaggio di quelle classi, col linguaggio delle scuole. Pompose sentenze. Citazioni e paragoni greci e romani. Figure rettoriche. Orazioni ciceroniane. Cose moderne in forma antica.

Si faceva guerra al feudalismo con vocaboli tolti alle guerre civili. Qui era il lato ridicolo. Eppure leggendo quelle orazioni e quei proclami e quelle storie voi non ridete: sentite che v'è sotto qualche cosa di serio che vi agghiaccia il riso. Gli uomini valevano meglio del loro linguaggio, e quella forma rettorica aveva per contenuto un mondo nuovo, che con una immagine ancora confusa del suo avvenire riposavasi provvisoriamente in un glorioso passato. Voi ridete quando sentite patria, libertá, eroismo sui banchi delle scuole; voi v'inchinate riverenti, quando le udite in bocca di Mirabeau o di Mario Pagano. Il classicismo nel suo senso piú elevato significa due cose: la patria fatta principio e fine d'ogni virtú; la dignitá dell'uomo, l'*agere* ed il *pati fortia*. Questa patria e questa dignitá non viveva piú che nelle scuole. Non vi era sí vil cortigiano, che non avesse declamato nei suoi begli anni il *civis romanus sum*, ed il *dulce et decorum est pro patria mori*. Tutto questo divenne serio.

La patria antica avea un contenuto suo proprio. Nelle scuole fu nome senza soggetto. Noi prendemmo il nome e vi aggiungemmo un nuovo soggetto. Si può disputare se la patria sia veramente la virtú madre, se vi sia qualche cosa al disopra di lei. Ma gli uomini sono cosi fatti. Quando vogliono uno scopo, comprendono in quello tutti gli altri, quello scopo diviene l'universo. Noi volevamo una patria, e la patria fu per noi tutto. Il classicismo non fu dunque per noi una societá morta: fu la nuova societá sotto nomi antichi. Prendemmo il nome di patria circondata dall'aureola di tutta l'antichitá, e ci ponemmo a fondare la patria moderna. Gli eroi di Plutarco generarono gli eroi del '99. E quando, dopo sí lunga morte di ogni vita pubblica, l'uomo poté chiamarsi cittadino, si sentí nel petto l'orgoglio di Muzio.

Fu etá di grandi passioni, l'etá epica della rivoluzione. Alfieri e Foscolo voi non potete comprenderli, se non me li congiungete con questo movimento. Il classicismo di Alfieri non ha niente di comune col vuoto classicismo del Metastasio, né col classicismo pomposo e un cotal po' rettorico di Corneille. Le situazioni che Alfieri ha scelte nelle sue tragedie hanno un

visibile legame con lo stato sociale, con i timori, con le speranze di quel tempo. È sempre la resistenza all'oppressione, resistenza di uomo contro uomo, di popoli contro tiranni. Vincitori o vinti, i caratteri rimangono inflessibili: vi è grandezza nelle virtú e nelle colpe. La libertá interiore è conservata sempre: il vinto innanzi alla morte parla con superbia di vincitore: *metuendus magis quam metuens*. Il Gervinus dice ironicamente che Alfieri non potendo far niente di grande volle almeno dire alcuna cosa di grande. Ma il dire di Alfieri è azione. Non sono frasi ampollose da collegio, senza serietá, senza contenuto. Il dire di Alfieri sgorga dall' intimo della sua anima; egli dice quello che pensa e sente, e pensa e sente quello che è presto a fare. Non è una societá morta ch'egli riproduce: sotto nomi antichi riproduce sé stesso. È una osservazione giá fatta: non v' insisterò. Né solo sé stesso, egli riproduce il suo secolo. Aveva intorno a sé un'eco, che mancò al Metastasio e a Corneille: i suoi versi ripetuti nel segreto delle mura domestiche destavano fremiti e confuse speranze, rilevavano i caratteri, illuminavano l'orizzonte di lampi forieri di tempesta. Nessuna azione fu piú feconda di questo dire di Alfieri. Nel suo dire vi è assai piú di Alfieri e del suo secolo, che di Roma e di Grecia.

Nel classicismo di Alfieri non c'è alcun lato positivo. Invano vi desideri l'antichitá con le sue superstizioni, le sue feste, i suoi costumi: nessun colore locale, nessuna determinazione. È una Roma ed una Grecia ideale, fuori dello spazio e del tempo, fluttuante nel vago. I contemporanei compivano l' immagine aggiungendovi tutto ciò che era intorno a loro. E cosí Alfieri non è mai ridicolo; non innesta mai moderno ed antico; non vi trovi mai grottescamente congiunto, come talora in Racine, il cittadino col *Monsieur*. L' immagine dell'antichitá separata da tutto ciò che è perituro, da tutti i suoi accidenti, rimane nella sua eterna generalitá, che i contemporanei riempivano di sé stessi. Questo vago ideale rispondeva mirabilmente al suo tempo. Si era allora risvegliata la coscienza dell'oppressione, l'amore della libertá, il sentimento della dignitá umana, ciò che il Gervinus chiama vita antica, ed è vita di tutti i grandi e liberi

popoli. Si volea una patria e non si sapea ancora quale; si presentiva un avvenire che non si sapeva determinare; libertá, patriottismo, dignitá esprimevano piuttosto confuse aspirazioni che idee distinte. Alfieri fu forse l'espressione piú pura e piú fedele di questi sentimenti. La patria di Dante è cosí determinata, che ciascun tempo dee spogliarla di qualche cosa per potersela appropriare: egli è che Dante aveva una patria, e si trovava in mezzo ad interessi politici giá circoscritti. La patria di Alfieri è la patria poetica che vagheggiavano i nostri maggiori: meno la patria greca e romana, che la patria del genere umano. Era l' idea rigeneratrice de' nostri tempi non ancora entrata nell'azione, non ancora incarnatasi nelle istituzioni, non modificata ancora dagli interessi, l' idea vergine e dea, per la quale morivano Condorcet e Mario Pagano. Vedete, dunque, quanto di vero, quanto di contemporaneo è in questo classicismo di Alfieri.

Quanto piú ci avanziamo, piú questa patria si circoscrive. Alla *Virginia* succede l'*Arnaldo da Brescia*: il fondo è lo stesso, i contorni sono diversi. Il contenuto moderno gitta via da sé ogni forma antica: acquistiamo coscienza della vita moderna; studiamo quello che fummo nel medio evo; gittiamo lo sguardo intorno a noi e rappresentiamo la nostra vita sociale: concepiamo quello che dobbiamo essere. In questa nuova situazione il classicismo non ha piú ragione di essere; esso muore romorosamente ne' sonanti versi del Monti. Il Gervinus ha avuto il torto di confondere il classicismo di Alfieri con quello del Monti e del Metastasio. Che se la nuova situazione per farsi valere ha cominciato col porsi, come opposizione, di riscontro all'antica, se noi concepiamo le polemiche degli Schlegel contro i classici, e gli scritti di Cesare Cantú e di Niccolò Tommaseo contro Alfieri, questo tempo è passato; il Gervinus è giunto troppo tardi. Oggi possiamo render giustizia a tutti; possiamo dire: — Seguiamo Manzoni, e viva Alfieri! —

Quanto all' indirizzo politico dato alle lettere, sarò piú breve. Credono alcuni che la rivoluzione europea sia uscita tutta armata dal cervello de' letterati. Il contrario è la veritá. Sono i bisogni e gl' interessi politici, che hanno prodotto il movimento

letterario: poesia e filosofia sono state espressione della vasta reazione suscitatasi negli spiriti contro le idee religiose, politiche, morali di quel tempo. L' indirizzo politico dato dunque alla letteratura è un fatto europeo, che non si può attribuire all' Italia, e tanto meno ad Alfieri. Certo sono invidiabili que' tempi, ne' quali può dominare il puro spirito scientifico, il puro culto dell'arte. Ciò avviene quando un popolo, signore di sé e dotato di stabili istituzioni, può spandere al di fuori le sue forze vive in tutti i rami dello scibile con una contemplazione serena. Guardate ora un po', se questo poteva essere consentito a popoli che entravano pur allora in una lotta gigantesca, di cui non vediamo ancora la fine. Certo questo scopo politico, o, per dirlo con una parola piú larga, sociale, a cui sará indirizzata la letteratura insino a che l' Europa non acquisti tali istituzioni, che le concedano un pacifico progresso, toglie all'arte ed alla scienza la pienezza della sua libertá. Si fará della poesia ad uso della patria; della filosofia ad uso della nazione. Se non che, credo che in questo non si possa dare un giudizio assoluto, che non si possa affermare, come fa il Gervinus, che lo scopo politico uccida l' ideale. Ne' grandi scrittori, che hanno l' istinto dell'arte, la politica non assorbisce in sé la poesia, ma rimane semplice stimolo, motore di grandi affetti e di alte fantasie. Nelle vere poesie vi è sempre qualche cosa di superiore che sopravvive, spento anche quello scopo politico che le si propongono. Guelfi e Ghibellini, Bianchi e Neri sono oramai dimenticati: le passioni, che rosero tanto il cuore di Dante, sono spente, ma non sono spente giá le sublimi creazioni della *Divina Commedia* alle quali quelle passioni diedero vita. L'esule di Parga e l'ultima delle *Fantasie* mostrano a quant'altezza di poesia la passione politica abbia levato il Berchet. Taccio del Giusti, incomparabile. La quistione dunque non è se Alfieri siasi proposto uno scopo politico, ma se a quello scopo abbia sacrificato l' ideale tragico. Ora la posteritá è incominciata per Alfieri; le sue allusioni politiche non hanno piú scopo; le idee hanno preso un indirizzo piú pratico; e nondimeno la sua gloria rimane intatta. Anzi è notabile che le sue tragedie piú celebrate

oggi, sono quelle che non hanno alcuno scopo politico, come la *Mirra*, l'*Agamennone*, il *Saul*, segno che il nostro giudizio non è alterato da preoccupazioni politiche. In effetti Alfieri non iscrisse tragedie per inculcare e propagare le sue politiche opinioni; nessuno amò piú la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale altissimo di tragica perfezione; si formò un concetto tutto suo della tragedia, pose ne' suoi tragici lavori ogni sua speranza di gloria, e vi attese con amore e con coscienza. Vi versò entro la politica, come parte di sé, ed il sentirsi egli stesso oppresso e schiavo con tanta coscienza della umana dignitá, con tanta passione di libertá, aggiunge alle sue armonie un suono rotto e cupo simile al fremito dell'uomo che scuote le sue catene, qualche cosa di profondo e di terribile, che scintilli da un fondo oscuro. Se Alfieri abbia aggiunto al suo ideale, se nel suo genere sia tragico perfetto è una quistione estetica che non accade qui trattare. Volevo solo mostrare che il classicismo di Alfieri non ha niente in sé di letterario e di rettorico, che sotto quella forma vi sta tutto lui, tutto il suo tempo, e che la parte politica non è il sostanziale, uno scopo assoluto a cui serva la tragedia alfieriana, ma uno solo de' suoi elementi, il quale infiamma gli affetti senza nuocere all'arte.

Qual è l' influenza politica che ebbero Alfieri e Foscolo sulle nuove generazioni?

Per dare giudizio di questo è uopo essere vissuto in mezzo al paese, del quale si vuol parlare. Il Gervinus legge la *Tirannide* di Alfieri, e la biografia di Ugo Foscolo, ed argomenta dalla sua impressione l' influenza di quei due ilustri scrittori sulla gioventú italiana. Trova nella *Tirannide* tre sentenze, e suppone che in Italia vi sieno partiti, de' quali chi si sia appigliato all'una e chi all'altra di quelle sentenze. Trova Ugo Foscolo contraddittorio nella sua condotta, e si maraviglia come abbia potuto essere per cosí lungo tempo l' ideale de' giovani italiani, e si rallegra seco che la gioventú tedesca si sia mostrata piú savia.

Leggete uno scrittore nella vostra stanza: voi ve ne fate un giudizio; uscite in piazza: il giudizio è diverso. La ragione è chiara. Le moltitudini non comprendono di uno scrittore che

solo i sentimenti e le sue idee piú generali. Alfieri dee la sua popolaritá alle sue tragedie; la *Tirannide* e altri libri non sono letti che da pochi studiosi. In quel tempo si disputava ancora intorno ai principii; il passato aveva messe salde radici non pur nelle plebi, ma nelle stesse classi colte; si fe' guerra al passato, guerra alla tirannide religiosa e politica. Alfieri non aveva un sistema suo proprio; ciò che vi era di vero o di falso nelle sue opinioni, era il vero ed il falso del suo secolo. Ma egli fu la musa di quelle idee, e diè loro un accento vibrato e concitato, che le fe' risonare ne' cuori e nelle fantasie. Alfieri dunque esprime in Italia odio di tirannide, passione di libertá, e non questo o quel sistema politico. Quello che i giovani sentivano, lo ha espresso il giovane Leopardi:

Solo di sua codarda etade indegno
Allobrogo feroce, ...
. . . . . . privato, inerme.
(Memorando ardimento!) in su la scena
Mosse guerra a' tiranni . . . . . .
Disdegnando e fremendo, immacolata
Trasse la vita intera.

Ecco i grandi tratti di Alfieri, rimasi immortali nella memoria degl' italiani. Certo ora la situazione è mutata; ora non basta piú questo vago amore di libertá; non è piú questione di principii, ma di esecuzione; non è piú il tempo di Alfieri, ma di Balbo, di Gioberti, di Rosmini. Verissimo: ma, lo ripeto, uno storico dee giudicare degli uomini secondo i loro tempi: chi se ne mette fuori, esce dal vero. Voi vi maravigliate che la gioventú italiana ammiri Ugo Foscolo! Eh mio Dio! Ugo Foscolo non rappresenta per noi alcun sistema politico, alcun ordine regolato d' idee. Egli è stato un'espressione poetica de' nostri piú intimi sentimenti, il cuore italiano nell'ultima sua potenza. Non ci sentiamo in lui idealizzati. Allo stesso Gervinus non ha potuto sfuggire che la contraddizione di Foscolo era quella di tutti gl' italiani. Nuovi ancora della vita politica, i francesi ci

posero alle piú dure prove. Amavamo i nostri benefattori; odiavamo i nostri padroni; ci era nel nostro cuore un sí ed un no. E la vita di Foscolo fu il sentimento angoscioso di questa contraddizione, dalla quale noi non sapemmo uscire: fu la lira della nostra anima. Quest'uomo, ubbriaco di dolore per la caduta della sua patria e per le nostre vergogne, sfoga il suo cuore troppo pieno, maledicendo e bestemmiando; e voi mi chiamate questo delle idee, e volete trovare un sistema logico nel linguaggio di un uomo, il cui cuore sanguina? La logica del cuore è la contraddizione! Dante riprende i pisani di aver condannato a morte non solo Ugolino, ma i suoi figliuoli innocenti, e vorrebbe che l'Arno affogasse ogni pisano, donne e fanciulli, rei ed innocenti, cioè vorrebbe commettere lo stesso peccato che loro rimprovera. È un difetto di logica! Come se il cuore fosse nel cervello.

Se l'influenza che Alfieri e Foscolo ebbero sugli italiani, sia stata utile o dannosa, non disputerò, poiché dovrei esaminare il sistema politico, secondo il quale l'autore trova biasimevole quella influenza. Una sola cosa dirò. Credete voi che in tanto fervore d'idee, in tanta tempesta di avvenimenti, i popoli avessero dovuto dire: — Arrestiamoci! il mondo cammina lentamente: abbiamo contro gli interessi dell'aristocrazia e l'ignoranza delle plebi; transigiamo con quegl'interessi, rischiariamo quell'ignoranza —? Questo progresso pacifico e logico è il *desideratum* de' savii, la speranza del nostro avvenire. Forse questa utopia diverrá un giorno realtá, né vi si giungerá, se non dopo molte altre dolorose esperienze. Domando ora, se lo storico dee di questa utopia farsi un'arma per dire alle classi colte: — Voi aveste troppa impazienza; voi dovevate attendere che la plebe fosse matura: perché non creaste una letteratura popolare per educarla? — Sarebbe un giudizio retroattivo, un trasportare nel passato i bisogni e le idee del presente. Per dimostrarmi la necessitá di educare la plebe voi potete, tranquillamente seduto nella vostra stanza, farmi un sillogismo. I sillogismi della storia sono battaglie e patiboli, oppressioni e resistenze e non si giunge a tirare una conseguenza se non dopo

sanguinose premesse. Oggi si è tirata questa conseguenza: sappiatene grado al secolo decimottavo, a' torrenti di sangue sparso dai nostri antenati, e, poiché vi piace di dar tanta influenza ad Alfieri ed Ugo Foscolo, ringraziatene Alfieri ed Ugo Foscolo.

Manzoni è il poeta della nuova situazione, l' iniziatore della letteratura popolare in Italia. Ma quello che l'autore dice di lui, e massime de' suoi successori, è un abbozzo anzi che una esposizione. Né io presumo di far le sue veci.

[Nel « Cimento », a. III, vol. VI, pp. 629-39, ottobre 1855.]

[16]

VERSIONI E COMENTI DI LIRICHE TEDESCHE

I. — « La vita campestre »

VERSIONE E GIUDIZIO DI UNA POESIA TEDESCA.

Oh beato colui che il corpo lasso,
In fra i campi riposa! Il terso sasso,
Il fremer della fronda, il suon del rio
Gli parlan di virtú, parlan di Dio
Sotto la fronda ombrosa,
Ei sta, quasi in un tempio, ove il Signore
È piú presso al suo core;
E l'erba rugiadosa
Quasi è un altare, ove i ginocchi inchina
Alla bontá divina.
Né desto, né dormendo, l'usignuolo
Gli accarezza l'orecchio; l'usignuolo
Lo desta col suo canto;
E d'Aürora intanto
Il raggio imporporato
Tra fronda e fronda, gli risplende allato.
Qui ei ti sente, o Dio: nel mattutino
Dolce color di oriental zaffiro;
Nel sol raggiante per l'eterno giro
Del celeste cammino;
E nel ramo gemmato;
E nel vento sdegnato.

Sull'erba tremolante, — allor che leve
Spira l'aura frescura e che la brina
Stilla sui fiori il suo vivace umore —,
Ei posa il capo; e beve
La fragranza del fiore
E l'aura vespertina.

Sotto il tetto di paglia, — entro del quale
Un popol di colombi e gioca e vola
E al sol si scalda — assai piú riposato
Sonno l'alma consola,
Che nel tetto dorato
O sul molle guanciale.

E l'allegra famiglia, ora, rimira
Che gorgoglia e squittisce e fàgli festa
E, disïosa, gira
Intorno alla sua cesta:
Becca i piselli e il grano
E la mica del pan su la sua mano.

Solo e pensoso, ei cammina, sovente,
In fra le tombe del villaggio; siede
Sopra una tomba; e vede,
Quasi celeste voce,
In sul campo di morte, amicamente,
Innalzata una croce.

Vede, sotto il cespuglio, il sacro detto,
Che, nel passo fatal, rende l'uom forte
E fàgli il morir bello;
E vede, assisi sopra il mesto avello,
Con la falce, la morte,
E, con la palma in mano, un angioletto.

Oh beato, oh beato,
Chi fra' campi si sta. Quand'ei fu nato,
Fu festa in cielo e fior di paradiso
Ornaron la sua culla e il lieto viso.

È una gentile poesia di Hölti, che ricorda i bei tempi del Poliziano. Se, oggi, alcuno dovesse, fra noi, trattare questo argomento, Dio sa quante tiritere filosofiche, quante circonlocuzioni, quanta raffinatezza d' immagini! Oggi, non si può par-

lare di vita campestre, senza pôrci, per contrapposto, la vita di cittá. L'antitesi è proprio di una letteratura, che ha perduta la sua freschezza e semplicitá, che non trova piú in un'idea giá esausta, nuove ricchezze, e cerca la poesia ne' suoi rapporti con altre idee, quando non ami meglio di ripetere ed imitare. Hölti si tiene lontano dai luoghi comuni e dalla raffinatezza; e descrive la vita campestre con una freschezza e semplicitá, non iscompagnata da grazia. Certo, noi che siamo nipoti del Poliziano e dell'Ariosto, e contemporanei del Leopardi e del Manzoni, non abbiamo bisogno di cercar ne' tedeschi esempi di poesia schietta e casta. Ma perché tuttodí, si parla, a proposito ed a sproposito, delle poesie nordiche e le si credono per tradizione mistiche, nebulose, concettose, astratte, ho voluto addurre quest'esempio, acciocché siamo piú rispettivi nel giudicare, e, volendo giustizia noi, rendiamo giustizia agli altri.

Il campo proprio del poeta è l'immagine, che si compia nell'anima del lettore. Quando la fantasia del lettore rimanga oziosa, è difetto suo o del poeta: sciocco l'uno o l'altro. Il lettore dee essere poeta, anche lui; dee integrare l'immagine che il poeta delinea, a grandi tratti. Allorché l'immagine è stata tocca e ritocca, per tutti i versi, si cade nel manierato e nel concettoso, insino a che la poesia lascia il sentiero battuto e si trasforma in sentimento. Il poeta, allora, si serve dell'immagine, come di un'occasione, per manifestare le sue impressioni. Questa poesia sentimentale si consuma, anch'ella, a poco a poco; e va a perire nel pensiero. Oggi, noi conosciamo questi diversi gradi, per i quali passa la poesia, e ci ripieghiamo sulle nostre impressioni e le analizziamo: la critica rode l'arte. Quindi è, che, nello stesso tempo, trovi ogni maniera di poesie ed ogni sorta di poeti: questo, principalmente, in Alemagna, patria della filosofia e della critica. Poiché si conoscono tutte le forme dell'arte, le si accettano, indifferentemente. Schiller e Goethe ci fanno drammi, secondo tutti i sistemi; oggi, la *Fidanzata di Messina*; domani, il *Guglielmo Tell*; oggi, *Goetz di Berlichingen*; domani, il *Torquato Tasso*. È un ecletismo poetico, che accenna ad una futura trasformazione dell'arte, accompagnata, necessariamente,

con una trasformazione sociale. Hölti ci fa una poesia, all'antica, tutta immagini; ma, accanto a questa, trovate le poesie sentimentali di Schiller, le poesie filosofiche di Goethe; tutte le forme, tutte le maniere, il sentimento e il concetto, la spontaneitá e la riflessione, l'ironia e l'umore si mescolano e si confondono. De' versi di Hölti non si vuol, dunque, cavare alcuna induzione, sullo stato della poesia lirica, in Alemagna: essi sono sé e solo sé. Ma non basta. Questi versi non sono, neppure, l'espressione di un animo commosso, di una fantasia esaltata dallo spettacolo della natura. Sono versi su di un tema generale, come si fa nelle scuole. Il poeta non prende la sua ispirazione in mezzo a' campi: non si trova in uno stato poetico di animo. Quindi, la generalitá di questa poesia: nessun colore locale, niente che ti dia una immagine, anche abbozzata, di monti, di fiumi, di clima, di frutta, nessuna impressione, che ti riveli la personalitá del poeta: la diresti scritta dovunque e da chiunque. Ci si vede, piú, un critico, un uomo di buon gusto, che un poeta, nel fervore dell'estro. Hölti l'ha scritta, nella sua camera, lavorando a freddo, scaldando, artificialmente, la fantasia, serbando, scrupolosamente, tutte le regole dell'arte. È una prova di piú della vanitá delle regole.

Ha voluto fare una poesia antica, porsi in una situazione idillica. Nessun concetto; il pensiero è rinchiuso nel sentimento. La vista de' campi alza lo spirito a Dio. È difficile, che, oggi, il poeta dica questo, senza darci una forma filosofica. L'autore lo esprime come sentimento:

Qui ei ti sente, o Dio;

o lo involve, in una immagine:

Gli parlan di virtú, parlan di Dio.

Il sentimento stesso è, sovente, un sottinteso, che si sveglia, nell'animo del lettore, dalle immagini, abilmente scelte ed aggruppate. Uno de' sentimenti piú generali della poesia tedesca

è la malinconia, dolcezza d'animo riposato e pensoso, tutto sopra di sé, cara tristezza, che ha, in sé, alcuna cosa di sereno. Cosí, l'autore non manca, in mezzo alla gioia de' campi, di mostrarvi un cimitero; e non vi cerca, giá, immagini scure e dolorose, ma ne cava nuova materia di conforto. La tomba e la croce, la lugubre scritta e il perdono di Dio, la morte con la falce e un angioletto con la palma: è un misto d'immagini, meste e liete, che generano malinconia, senza che il poeta lo esprima. E la malinconia è un sentimento cosí caro ad un cuore tedesco, che il poeta può, immediatamente, esclamare:

> Oh beato! oh beato!
> Chi fra' campi si sta!

Adunque, il proprio di questa poesia non è né il concetto, e neppure il sentimento: come nelle poesie primitive, essa è una fonte vivida d'immagini, che sgorgano l'una dall'altra. Ora, il poeta ne raccoglie molte insieme; ora, si ferma su di una sola: è l'occhio, ora, errante e fuggitivo; ora, fisso e riposato. Immagini triviali acquistano novitá, dal modo con cui sono aggruppate; cosí voi sentite quanta grazia è, in questi ravvicinamenti:

> La fragranza del fiore,
> E l'aura vespertina...
> E nel ramo gemmato;
> E nel vento sdegnato.

Quando l'autore si arresta su di una immagine, ne scopre le parti piú delicate; e mi basterá recare, ad esempio, quel raggio di sole mattutino, che, « tra fronda e fronda » si fa via alla capanna. Certo, nessuno s'ingannerá: tutto questo è una bella imitazione, e niente altro: invano, vi cerchi la rozza schiettezza, l'ingenuo ed il quasi puerile dei poeti primitivi. Tant'arte, nella scelta e nei gruppi, tanta proporzione e misura; la maestá religiosa del principio ed il ritorno, nella fine, a quelle immagini religiose; quell'artificioso progresso dal generale al

particolare, di modo che le immagini si fanno sempre piú distinte e precise, e tanta finezza e morbidezza di espressione vi scoprono il moderno, sotto l'antico.

2. — « La danza »

VERSIONE E GIUDIZIO DI UNA POESIA TEDESCA.

Vedi, appena, libar la terra, e a volo
Spiccarsi in alto gli ondeggianti passi!
Ombre vegg' io, de la terrena salma
Sgombre, per l'aër ratte?
O Silfi e genii, son, forse, danzanti
Fra gli eterni splendori?
Qual leggiero vapor, cui tremolante
Culla per l'alto innamorata auretta,
O come navicella lieve lieve
Sopra l'onda d'argento il fianco inchina;
Tale il docile piè l'onda conduce
Di dolce melodia,
E l'eterea persona in alto leva
Il sospiro dell'arpa.
Ed, or, come quei due rompono il cerchio,
E lá dov' è piú folto, il passo ardito
Penetra e inoltra? Vedi:
Subitamente, innanzi a lor la via
S'apre, e, subitamente, si richiude,
Quasi magica mano
Or la mostri, or la celi. Ecco sparita
Tra quegli avvolgimenti
È giá la coppia; e in quel mobile mondo
Ogni ordine si turba e si confonde.
No, no. Di mezzo a quella
Viva ebbrezza de' cor l'ordine appare;
E di varia bellezza
Orna la grazia i misurati passi.
Ognor si mesce e ognor si ricompone
Il vorticoso aspetto,

Ed un calmo voler regge e governa
La mutabile scena.
Or come avvien che ognor si rinnovella
La fluttuante imagine,
E sulle forme mobili
Una calma serena ognor permane?
Di' : — Come avvien, che ognun di sé signore
Va, secondo il suo cor, liberamente,
E nella rapid'onda
Di tanti passi il suo loco ritrova? —
Io tel dirò. — Divinitá possente,
Tempra Armonia della festosa danza
Il corso impetuoso;
Ed a Nemesi pari, ella raffrena
Co' dolcissimi accordi
L' indocile piacer; lo educa e vince.
Or dimmi: e indarno è il suono,
Che spande l'armonia per l'universo?
Non ti rapisce il cor l'alto suo canto?
Non il temprato fremere
Che da tutto il crëato in te risuona?
Dimmi: e la danza non t' ispira quando
Ne' vorticosi giri erger ti senti
In fra spazi infiniti
E fra soli infiniti? O la misura
Danzando ammiri ed operando sprezzi? —

È una poesia di Schiller, molto ammirata. Questo poeta era, ad un tempo, un gran critico. Scontento di sé, tentando sempre nuovi generi e nuove vie, tutto dietro senza posa ad un ideale, che non gli si appressava, se non per fuggirsene e lasciarlo piú desolato, fu udito, un giorno, dolorosamente esclamare: — Io non sono nato poeta! — Da questa poesia, dunque, non si può niente inferire intorno alla natura della lirica di Schiller.

A' primi versi vi accorgete giá che questo è lavoro moderno. Il poeta, in luogo di obbliarsi nello spettacolo ed immedesimarvisi, com' è nelle poesie schiette e spontanee, se ne stacca, pone

sé di rincontro a quello, e si studia di spiegarlo. È uno spettatore maravigliato, e curioso, che cerca la spiegazione di tutti i fenomeni, che gli si parano innanzi; non un poeta, che, turbato e trepido, s'inginocchia innanzi ad Iside e l'adora; ma un filosofo, che la considera, tranquillamente, sforzandosi di trapassare con l'occhio di lá dal suo velo. Nondimeno la maraviglia, la viva curiositá, l'ardore della meditazione, la gioia della scoperta sono sentimenti vivaci, che ci rendono sí care le poesie primitive di filosofi poetici, i quali rappresentavano e spiegavano, ad un tempo, le bellezze della natura, come qui Schiller rappresenta e spiega la danza. Ma qui tutto questo è artifiziale. Innanzi alle maraviglie della danza, Schiller si mostra attonito e curioso; ma il suo stupore è apparenza, la sua curiositá è giá appagata; egli sa quello che dice di non sapere. Centinaia di poesie, massime italiane, appartengono a questo genere. I poeti ingenui sono nella loro ignoranza amabili; sono maravigliati, sono curiosi; ma i poeti moderni, troppo dotti, fanno i maravigliati, ed i curiosi. Simulano questi sentimenti perché ubbidiscono non alla poesia, ma all'arte poetica: quindi trovi in loro qualche cosa di fattizio, che ti raffredda.

Dopo di aver fatto, per un pezzo, l'attonito, il poeta, spiegato a sé stesso il fenomeno, si pone innanzi un lettore immaginario ed ignorante, si diletta di stimolare la sua curiositá, dipingendogli la danza in ciò che ha di strano e di contraddittorio alla vista, mostrandogli l'ordine che esce dal disordine; insino a che, da ultimo, trionfalmente, glie ne spiega la ragione. Cosí ha cansato, in parte, il difetto mostrato innanzi, ponendosi in una situazione vera. E dico in parte, poiché la poesia rimane, nel fondo, la spiegazione di un fenomeno. Per chiarir meglio il mio pensiero, addurrò ad esempio, il canto di un pastore arabo alla Luna, di Giacomo Leopardi; una delle piú stupende liriche de' tempi moderni, ammiratissima presso i tedeschi. Ivi il pastore non è un essere astratto ed impersonale, di cui siasi, artifizialmente, valuto il poeta a spiegare i fenomeni dell'universo. Il pastore è un perfetto carattere poetico; il mondo è rappresentato, secondo l' impressione ingenua, che produce su di una

anima candida e semplice; e noi vi troviamo tutta la veritá della maraviglia, tutto il sapore delle poesie primitive. E nondimeno la poesia rimane moderna; perché le impressioni del pastore sono rappresentate in un modo assoluto e generale, sí che paiono non giudizi puerili di un uomo rozzo, ma conformi al vero; il dottissimo poeta del secolo XIX, che pone quelle parole in bocca al pastore, ha aria di credervi egli pure; e ne risulta il senso occulto e moderno, che costituisce il fondo della poesia leopardiana, cioè che noi, sapienti del secolo XIX, ne sappiamo tanto, quanto quell'arabo pastore; lato tragico e straziante, per il quale al poeta è venuto fatto di aggiungere tanta tristezza a tanto amabile ingenuitá.

In questa poesia, al contrario, Schiller si vale di un mezzo artifiziale e direi quasi rettorico per aver modo di rappresentare tutti i lati curiosi di un problema e di poterlo risolvere. Rimangono bellezze di second'ordine; è un lavoro poco seriamente meditato, nel quale il poeta ha profuso tutta la ricchezza della sua immaginazione. Comincia con un calore, il quale si conserva insino alla fine con tanta uguaglianza, che ti par scritta di un getto. Descrive i vari intrecci della danza con molta vena, con delicati paragoni, con immagini pittoresche. Ed ha cansato un difetto comune a molte descrizioni; poiché in luogo di rappresentarvi nelle diverse sue parti uno spettacolo immobile, come è conceduto solo alle arti plastiche, vi pone innanzi una vista che cangia, ad ogni tratto, scene successive e sfumate: una vera azione in tutto il suo progresso. Siccome però il poeta spettatore prende il personaggio di un filosofo, che, in luogo di avvolgersi in mezzo al turbine della danza, se ne tiene lontano, a considerare e meditare; cosí quei particolari non sono rappresentati con quel disordine, che è proprio delle prime ed ingenue impressioni, ma raggruppati e disposti intorno ad un concetto. Il poeta vi vuol presentare dapprima un disordine apparente; il suo occhio, in mezzo a quella varietá di movimenti, si ferma su di una coppia che va e viene, apparisce e sparisce; e quando, smarrito in quel laberinto di passi, giudica tutto tumulto e confusione, si ravvede, ad un tratto, e scopre sotto a quel disor-

dine un ordine ammirabile. Pone quindi il problema con grande chiarezza; e, nel risolverlo, si allarga il suo orizzonte: dall'armonia della danza passa all'armonia dell'universo e si innalza ad un vero entusiasmo poetico. Sono grandi pregi; nondimeno questa poesia, superiore alle comuni, è al di sotto di Schiller: tanto sono insufficienti queste bellezze secondarie, nelle quali una critica volgare pone l'essenza dell'arte.

3. — « L'ULTIMO ADDIO »
VERSIONE E GIUDIZIO DI UNA POESIA DI GOETHE

Ahi! la mia bocca è muta, e gli occhi soli
A te dicono addio.
Quanto, ahi quanto mi è duro il sostenerlo!
Eppure un uom son io!
Tristo è il pensiero del tuo dolce amore,
Or ch' io men vo lontano,
E freddo il bacio del tuo labbro, e stanca
La man stringe la mano.
Una volta quando io ti stavo accanto,
Qual dolcezza sentía!
Cosí mi rallegrava una viola,
Che la prima fioría.
E nessun fiore piú mi riconforta,
E piú nessuna rosa.
Primavera giá ride, o mia diletta,
Sol per me dolorosa.

È una poesia delicatissima, che risponde a tutte le condizioni dell'arte. E poiché oggi non mancano critici e poeti, che poco pregiano le bellezze gentili e semplici e le tengono freddure, mi ci voglio intrattenere alquanto.

È nota la scuola del *Conciliatore*: i critici novatori volevano che gli scrittori fossero « cormentali »; brutta parola, e, giustamente, messa in obblio. In opposizione ad una poesia di frasi, volevano che lo scrittore ponesse nel suo lavoro tutta la

sua mente, tutto il suo cuore. Nella prima esagerazione, si giunse alla pedanteria. Si parlò tanto di sentimento, che si cadde nel ridicolo e si meritò la caricatura: «sentimentale» e «sentimentalismo» sono parole comiche di quel tempo, che esprimono la reazione del buon senso.

Il sentimento non è in sé stesso estetico. Causa ed effetto, ora, è stimolo, che accende la fantasia e le apre il mondo poetico; ora, è impressione, che l'immagine suscita nel poeta o nel lettore. Non vi è poeta senza sentimento; non vi è alcuna grande bellezza, che non esca dal cuore e non vi ritorni. Ma l'essenza dell'arte non è nel sentimento. Il dolore, l'amore, ecc., che investa un'anima poco poetica, dove non abbia la forza di trasformarsi ed idealizzarsi, può, nella sua espressione, essere eloquente, non artistico.

Non solo il sentimento non è il sostanziale dell'arte, ma, perché sia capace di suscitare la facoltá estetica, dee tenersi in una giusta misura. Il sentimento non deve intorbidare l'anima, toglierle ogni arbitrio di sé, ogni serenitá, turbare l'armonia interiore. Spingetelo infino al suo estremo, e voi cadete nello strazio, nello schianto: cosa buona al piú per la plebe, ai cui sensi grossolani degno solletico è il gemito del gladiatore ed il rantolo del giustiziato.

Vedete i nostri due grandi poeti: Leopardi e Manzoni. Fra' piú appassionati poeti de' tempi moderni è senza dubbio Leopardi, che ha versato nei suoi versi tutto il suo dolore. Eppure quanta gentilezza, quanta serenitá in quel lugubre e fosco! Nella stessa sua disperazione, vi è qualche cosa di soave; e ti dá l'aria di un uomo pensoso e raccolto nella sua sventura, senza gemiti, senza grida, senza atti scomposti: leggete, tra l'altro: *Amore e Morte*, o per dir meglio, leggete tutto. Ne' *Promessi Sposi* di rado si giunge fino al pianto; né vi è spettacolo tanto straziante che il delicato sentire dell'autore non rattemperi ed ammollisca: e basterá citare, ad esempio, l'episodio della madre lombarda che compone ella stessa nel funebre carro la sua piccola Cecilia.

Non vi è cosa piú cara che questa dolcezza nella forza, que-

sta morbidezza nel maggior concitamento delle passioni. In Dante e Shakespeare gli affetti sono espressi con selvaggia violenza: siccome rappresentano la vita umana in ogni sua gradazione, voi vi trovate tutto, anche il grottesco ed il plebeo. Pure, queste anime cosí espansive e violente, sotto un aspetto brusco, nascondono un cuore tenerissimo e quasi femminile; né vi è scrittor gentile, che ci abbia dato pitture cosí morbide e delicate, che si possano comparare ad Ofelia, a Giulietta, a Miranda, a Matilde, a Pier delle Vigne, a Manfredi, a Francesca da Rimini. Alfieri era fiero e quasi rozzo, per sistema, per un concetto troppo astratto della umana dignitá, per reazione al Metastasio; pure non gli mancava questa qualitá, e *Saul* è il suo capolavoro, perché ivi si trovano con delicatissime mezze tinte contemperati gli opposti elementi.

Questa eroica mansuetudine, questo imperturbato accordo delle facoltá, che dicesi eguaglianza dell'anima, è il segno distintivo del genio artistico, è il segreto dell'arte greca. Alcuni critici non la intendendo, lodano a cielo l'arte moderna, come quella, che, piú simile alla pittura, avanza l'antica di espressione e di sentimento. Chiamano fredda la poesia greca, fredda come il marmo di Paro, piú vicino alla statua che alla parola; e non comprendono che in quella serena contemplazione è posta l'eccellenza dell'arte ed il privilegio del popolo greco.

La violenza delle passioni è segno di un carattere fiacco e di una mente angusta: perché la volontá non ha forza relativa, e la mente, trasportata da quelle súbite impressioni, non sa porvisi al disopra, e comprenderle. Il vero artista, scaldato dalla passione, traduce tutto in immagini e le vagheggia e se ne innamora: in luogo di mescolarsi in mezzo alla battaglia, se ne sta lontano a rappresentarla. Voi vi sdegnate e lo svillaneggiate; egli vi contempla e vi dipinge, tutto contento che vi poniate in un'attitudine poetica. L'artista greco è il Dio di Omero.

Nessuno meglio di Goethe ha compreso questa olimpica serenitá. Molti lo trovano freddo, massime in comparazione di Schiller: a sentirli, scrive con la testa piú che col cuore. Ma che Goethe sappia maneggiare gli affetti e portarli fino allo

strazio, non si può dubitare, se non da quelli che ricordano il *Torquato Tasso*, ed obliano Werther e Margherita. Certo, negli ultimi tempi attese troppo a lavorare il di fuori, portò il culto della forma tropp'oltre e ne fa fede il *Torquato Tasso* e la seconda parte del *Faust*; ma, a voler giudicare delle sue poesie generalmente, il Goethe è tra'poeti moderni quello che piú si accosta all'antica perfezione plastica; se non che le sue figure hanno una espressiva mobilitá, che certifica la vita interiore; e l'elemento critico o riflesso, non possibile a vincere, lo chiarisce moderno. L'affetto è da lui portato fino al punto, che possa trasparire nelle linee e nei colori, senza guastare la bellezza; e quando giunge a tale violenza, che rompe la placida armonia delle tinte, o indocile all' immagine, prorompe al di fuori, con l' impeto eloquente di un puro sentimento, il poeta sa sviare o interrompere a proposito, e portare l'anima in piú serena regione.

Quelli che mi hanno seguíto con qualche attenzione, possono gustare, ora, le delicate bellezze di questa breve poesia. È l'ultimo addio ad una donna amata, soggetto comunissimo. Coloro che sono avvezzi a cercare in una poesia pensieri acuti ed immagini raffinate, troveranno questa piú che insipida. Ci era veramente di che infastidire il lettore, a parlargli di viole, di rose e di primavera, che ne siamo fradici! Cosí direbbe qualche impaziente.

Non solo nei pensieri e nelle immagini non v' è niente che esca dal comune; ma né tampoco nello stile. L'autore sembra si rida di costoro e faccia a dispetto. Non vedi alcuno sforzo per abbellire, per ornare: procede piano, naturale, quasi negletto. « La viola fiorisce », « la primavera ride », « io men vo lontano », ecc., ti presenta le idee col loro linguaggio proprio ed immediato; è una candida semplicitá, che gli uomini di cattivo gusto chiamano volgaritá. Il che dico, principalmente, di noi, che, invaghiti di uno splendore letterario e fattizio, ci allontaniamo, ogni giorno piú, dalla semplicitá della natura, ed in su questo andare giungeremo a tale, che non comprenderemo piú Leopardi.

Questa poesia è un semplice motivo musicale. L'amante è nello stato di *rêve*: penetrato di una malinconica tristezza, sta raccolto in sé, abbandonato all'onda de' suoi sentimenti. Pure, il poeta non coglie che l'apparenza di questa vita interiore.

Deve esprimere il dolore dell'ultimo addio? Ti presenta l'attitudine dell'amante:

> Ahi! la mia bocca è muta, e gli occhi soli
> A te dicono addio.

È una immagine, che ti fa intravvedere tutti gli strazi dell'anima; è un suono malinconico, che suscita nel cuore moti ineffabili. Il poeta si contenta di dire

> Quanto, ahi quanto mi è duro il sostenerlo!

Avete una impressione, che, legata a quella immagine di tanta veritá e rimasa indefinita, parla piú vivamente all'immaginazione. L'amante raccoglie tutti i godimenti, tutte le dolcezze della sua vita passata, l'amore e quel bacio e quella stretta di mano, li raccoglie per soffiarvi sopra il gelo del presente. Si ripresentano le stesse cose con diversa impressione: quell'amore è tristo, e quel bacio è freddo, e stanca la mano che stringe la mano. Questo paragone istantaneo costituisce il nodo della situazione, il dolore dell'abbandono. L'amante, dopo di avere con tristo piacere vagheggiato due o tre immagini di un passato, che gli si dilegua dinanzi, cade nell'indefinito abbracciando e gustando tutti i suoi diletti, in un tempo.

> Una volta, quand' io ti stava accanto
> Qual dolcezza sentia!

« Una volta! » questo avverbio collocato e preparato sí bene fa qui ancora piú effetto, perché esso contiene in sé, implicitamente, quel successivo « mai piú », che si presenta, contemporaneamente, innanzi alla fantasia del lettore.

Pure, in questo dolore dell'amante, vi è tanta calma e riposo, che egli, in luogo di addentrarsi ne' suoi pensieri, rimane poeta, cioè a dire serba la forza di rimanere fuori di sé in mesta contemplazione; di tenersi in comunicazione col mondo dei fantasmi. Egli ha la forza di allontanarsi perfino dalle immagini immediate del suo dolore, la sua donna scomparisce per un tratto dalla scena e dá luogo alla natura; il suo amore chiude in sé tutto l'universo. La viola di marzo, la rosa, il fiore, la primavera! una volta a lui sí care, come la sua donna, ora incessante cagione di mestizia, come la sua donna. La poesia, che comincia da un dolore vicino allo strazio, si va, a poco a poco, rasserenando e raddolcendo, e quell'ultimo ritorno alla sua donna, «o mia diletta», in mezzo al riso della primavera, aggiunge alla malinconia qualche cosa di cosí tenero ed amoroso, che ti gitta in un dolce fantasticare.

Ho chiamato questa poesia un semplice motivo musicale. In effetti qui non trovi che una situazione immediata e generale, con alcune immagini abbozzate, le quali si continuano nella fantasia di un lettore poetico. Le immagini ed i sentimenti in situazione tanto semplice rimangono senza sviluppo: non si va sino al carattere. Date una determinazione a questa poesia, ed avrete *L'ultimo addio* di Stolberg, che mi propongo di esaminare.

4. — « Al barone di Haugwitz »
versione e giudizio di una poesia di Stolberg.

È sera. Spira una frescura intorno
Su pe' campi odorati,
E l'azzurro occidente imporporati
Coloran fuggitivi ultimi raggi.
Pace e silenzio e dolce estro irrugiada
Il solingo sentiero,
E sussurrando intorno al passaggiero
Espero amico lo accompagna e dice:
— Con te sia calma e pace. —

Ed io m'aggiro, e chiedo calma e pace,
Pel solingo sentiero;
Ed ahi! indarno. Oh, fra' buoni egregio,
O giovinetto, amato.
Quanto si possa amar: tu cui fu dato,
Il piú bel dono di natura e raro,
Tenerissimo cor, nato all'amore;
Ahi! tu ti sciogli dal tuo amico e parti.
Repugnante, ma parti,
Ed ahi, forse, per sempre! Ohimè son questi
Quei cari giorni d'amistá, de' quali
Ciascun giorno stringea piú saldamente
Le nostre anime insieme? Ohimè sfiorite
Son le rose cosí, che tu spargevi
Sul cammin della mia vita dolente?
No! non sono sfiorite! In cari istanti
Que' lieti giorni ritornano indietro,
E mi ridono innanzi: ognor mi stanno
Ondeggianti d' intorno i nostri sogni,
Fantasmi della sera
Sí lusinghieri, e sí presto fuggiti!
Felici tempi! Allora,
Camminavamo per fiorite valli,
Sotto il riso del ciel, braccio su braccio;
O del ruscello, sul muscoso margo
Ci sedevamo; ed i colloqui dolci
L'amica Luna udia. Deh! quanti affetti
Palpitarci nel core
Noi sentivamo, e d'amistá divina,
O come dolci gustavamo i frutti!
Ti ricordi: una volta
Colsi due fiori, due giovani fiori,
E lá dove piú limpida s' increspa
L'acqua del rio, io li gettai. L'un d'essi
Disparve giú; l'altro rimase presso
Alla sponda del rio. Tu mi guardasti;
E ne' gonfi e velati occhi ti vidi
Tremolare una lagrima! T' intesi;
E lo stesso pensier mi strinse il core:

Forse, il destino un giorno
Noi pur dividerá, come quei fiori!
Cosí spesso al piacer si mesce il duolo,
E accanto al mirto germoglia il cipresso!
Sovente, assisi in sull'erto pendio
Stavamci come stanco pellegrino
In sul bastone inchino;
E me stringeva una scura tristezza: —
Deh! lascia, o mio diletto,
Il mio cor nel tuo cor lascia ch' io versi! —
E tu mi udivi sospirando, e tuo
Il mio dolor facevi e l'addolcivi,
E al travagliato petto
Pace e calma apportavi...
Ma dove, o fantasia, t' illudi? Ahi pace
Mai piú non recherai, o mio diletto,
Al travagliato petto!
Ahi! tu mi lasci. Attendi
Che nell'estremo amplesso un'altra ancora
Lacrima tua si mesca
Con le lacrime mie. Che il tuo cammino
Sparga il cielo di fiori, o mio diletto!
Che a Fortuna sii caro,
Quella fortuna, che sol chiede il saggio!
Che a lei cosí sii caro,
Come a virtude amica,
Come a sapienza sei! Che il tuo cammino
Sparga il cielo di fiori, o mio diletto!

Sono note le poesie liriche di Federico e Cristiano Stolberg. Questa è di Federico. Aveva, egli, sortito da natura una squisita delicatezza di sentimento non molle, non femminile, accompagnata con nobiltá e dignitá: di che fa fede questa epistola al barone di Haugwitz. Vivuti sempre insieme con rara comunanza di affetti, ora, che l'amico si allontana da lui, e forse per sempre, Federico effonde il suo dolore in versi affettuosissimi.

Non è un tema astratto sul quale egli lavora. L'autore rappresenta lo stato del suo animo in un caso determinato; e

scrive nel vivo ancora della passione e nel caldo della fantasia. Ma, se cosí di rado si cade in quel calore artifiziale, che è prodotto da temi troppo generali, si può incorrere in un difetto non meno grave, che è proprio di tutte le poesie di occasione. L'autore può non sapere uscire dagli accidenti di cui sente, ancor, fresca l'impressione, dare troppa importanza a circostanze secondarie, e cosí piangere e rallegrarsi egli solo. Perché se alcuno può esser forte commosso da un fatto, per lamentarsi ch'egli faccia, non giungerá mai a rendere gli altri partécipi del suo dolore, quando egli non spogli il fatto di ciò che si riferisca, unicamente, alla sua persona, o non colga in esso il lato umano, ciò che si indirizza non a questo o a quell'uomo, ma all'umanitá, al cuore umano. Ora, mi sembra, che Federico abbia cansato affatto questo difetto, perché la sua poesia, ricchissima di determinazioni e di circostanze, conserva un senso generale, che si apre la via a tutti i cuori.

La morte è poetica, perché dá valore alla vita, che si dilegua; l'addio è poetico, perché rinfresca nella memoria tutto un passato, che fugge. Nella usanza quotidiana l'amicizia si confonde con tutte le abitudini della vita; ma quando l'amico si allontana, sentite allora quanto lo amavate, sentite vacua la vostra esistenza e vi pare che con lui si allontani qualche cosa di voi: il sentimento dell'amicizia, fatto prosaico dall'abitudine, risorge in tutto lo splendore della sua poesia. Tale è la situazione in cui si pone Stolberg: quando l'amico l'abbandona, l'amicizia acquista per lui un valore infinito. Ma l'amicizia non è giá un concetto astratto, di cui si debba predicare la bontá, l'utilitá, il piacere, ecc. L'amicizia è tutta la vita, tanti dolori, tante gioie, tanti pensieri accomunati, partecipati: i quali, nel dolore della separazione, ritornano piú vivi alla mente e generano un senso di malinconia non discaro. Il quale nasce dalla presenza simultanea nell'anima di due momenti diversi, di un passato felice nella presente infelicitá, che si succedono, si oppongono, si penetrano, si limitano l'un l'altro. Questi due momenti li abbiamo trovati, anche, nell'*Ultimo addio* di Goethe; se non che ivi sono come un semplice preludio,

un'armonia incipiente, che si continua nella fantasia; qui si mostrano eloquenti in tutta la loro ricchezza. Ho detto che si limitano l'un l'altro; e però l'affetto si mantiene, sempre, in una giusta misura. Talora il poeta si abbandona, quasi obbliandosi, ai cari sogni del passato, quando, come destandosi all'improvviso, un grido di dolore ti richiama alla dura realtá:

E al travagliato petto
Pace e calma apportavi...
Ma dove, o fantasia, m' illudi? Ahi pace
Mai piú non recherai, o mio diletto,
Al travagliato petto!

Talora il dolore rasenta, quasi, lo strazio, quando un subito trapasso desta tenerezza ed invoglia a dolci lacrime:

. . . . . Attendi
Che nell'ultimo amplesso un'altra ancora
Lacrima tua si mesca
Con le lacrime mie. Che il tuo cammino
Sparga il cielo di fiori, o mio diletto!

Questo ideale dell'amicizia è fatto ancora piú poetico da uno squisito sentimento della natura: cosa giá osservata nell' *Ultimo addio* di Goethe. È difficile trovare una poesia lirica tedesca, che non sia abbellita da questo sentimento, cosí poco frequente presso noi italiani, se ne trai fuori i grandissimi. La vista di una bella e calma sera fa sentire a Federico piú amara la sua solitudine. Le rimembranze dell'amicizia sono congiunte col ruscello, col monte, co' fiori, con le valli. Né questo vi sta come estrinseco ornamento, o come separata descrizione. È il luogo immedesimato nella mente con l'azione, con l'affetto, con le memorie, tutto contemperato, com'è nella vita.

Le circostanze locali dánno al sentimento tutta l'apparenza della realtá, senza turbarne la sua natura poetica, senza oscurarlo, in prosaici accidenti. Tal è quel passeggiare per « fiorite

valli », quel sedersi sulla « sponda del rio » o su di « erto pendio ». I quali particolari traggono la situazione dal vago del concetto e del sentimento, e le dánno una compiuta determinazione; i due amici non sono due astrazioni, ma due persone, due caratteri poetici. La loro amicizia non è modificata da interessi, da usi sociali, a cui volgono le spalle: nature romantiche, amanti della solitudine e della natura, dolcemente malinconici; l'uno è giovane ancora, l'altro si sente ringiovanire in lui. La sera, in sul tramonto del sole, uscire di cittá, spogliarsi di tutta la prosa, di tutta quella vita artificiale, che ivi si mena, inebbriarsi, pe' liberi campi, di odori, d'aria, di luce, allargare la vista in vasti spazi e sentirsi ingrandir con lo spazio, e tener sotto di sé tutte le piccole passioni, tutte le miserie della vita umana, e sublimarsi, nella regione dorata de' sogni, fantasticare, nutrirsi d'illusioni e di speranze, e trovare un'eco in un'anima che ti comprende e fa suoi i tuoi affetti, in un'anima ancor giovanile, aperta a tutte le impressioni, in cui si riflettono, si ringiovaniscono, si raddolciscono i tuoi sentimenti, tali erano le pure gioie dell'amicizia per Federico Stolberg. Ed ora ritorna la sera, piú bella ancora; Federico si avvia pel consueto sentiero; la natura cheta e silenziosa diffonde nelle anime una dolce pace; ma invano si rivolge a lei Federico: il suo giovane amico lo abbandona, ed egli esprime in teneri lamenti il suo cordoglio.

Abbiamo, adunque, una situazione perfettamente determinata, e condizioni schiettamente poetiche. Lo stile non è meno felice. Vi è dell'idillico e dell'elegiaco. Senti qualche cosa di pastorale, di campestre, accompagnato col sentimento di un bene perduto, che si riaffaccia nella memoria vivo ancora, e non puoi allontanarlo da te. Conversi, ancora, con le valli, co' monti, co' fiori, con l'amico; e quantunque tutto ciò non sia piú che rimembranza, pure ne è cosí fresca la perdita, che il buon Federico si abbandona all'onda de' suoi pensieri e ne parla immemore come di cosa presente, in fino a che si riscuote di un tratto e contempla con angoscia il suo nuovo stato, a cui non sa ancora affarsi. Quindi, per entro all'elegia penetra

un non so che di sereno, voluttuosa armonia di un passato felice, a cui l'orecchio illuso presta ancora ascolto. La conclusione è delicata. Profondato in sé, nell'egoismo del suo dolore, Federico con un súbito sforzo tronca il corso a' suoi lamenti, si sviluppa da sé stesso e riporta lo sguardo sull'amico, confortandolo con le sue benedizioni.

5. — « I DUE ELISI »

VERSIONE DI DUE POESIE TEDESCHE

I

Sacro boschetto, ove pace tranquilla,
Come rugiada sopra il fior, distilla;
Ove tra fior d'argento
Il pomo delle Esperidi matura;
Ove rosata e pura
Aria intorno discorre eternamente;
Ove il flebile accento
Di dispregiato amor mai non si sente;
Salve, sacro boschetto!
Di celeste dolcezza ebbra e tremante,
Fuor del mortale aspetto,
L'anima è a te davante.
Oh fortunata! e il suo candor natio
Non le turba piú mai nebbia terrena,
E piú libera alfine e piú serena,
La sciolt'ala battendo empie il desio.
Ecco: tra rosa e rosa,
Alzata a forma di luce fiammante,
Giunge alla valle innante,
Ove l'onda letea s'aggira ascosa;
E piú e piú oltre portar si sente
Quasi per man celeste arcanamente;
E giá rimira, in estasi rapita,
L'onda d'argento e la ripa fiorita.

Presaga e lieta omai di sua fortuna,
Al ruscello s'affaccia,
Che sul dolore uman sparge l'oblio,
E beve, e la sua faccia
Brilla e trema nel rio,
Come trema sul mar candida luna,
O qual nell'onda cristallina brilla
Vespertina scintilla.
Beve; e in sen del ruscello è seppellita
Ogni parte mortale,
E la memoria della vita frale,
Come sogno, è sparita.
Piú lucente e piú bella a volar riede,
E tra fiori dorati apparir vede,
Vede apparire il sospirato Eliso,
Ove di primavera eterno è il riso.
Qual silenzio! qual calma!
Solo un lieve spirar d'auretta l'Alma,
Nella fronda d'alloro: ode soltanto
Un cheto mormorar nell'amaranto.
Ineffabile pace
Tien l'aura e l'onda; e la natura tace,
Come quando del mar fuori parea
Della beltá la Dea.
E qual nuovo splendore!
Terra! Né giá tanta luce colora
Nella stagion del fiore
Il viso mai della tua bella Aurora:
Mira l'ellera liscia ed intricata
Di porpora irraggiata;
E intorno al fonte i fiori sfavillanti,
Qual corona di stelle tremolanti.
Tale spuntava il dí, quando eminente
Di sul cocchio lucente
Vide Cinzia l'aspetto
Del suo pastor diletto:
E di nova beltá s'ornava il prato:
E ripeter celeste melodia
Endimïone, Endimïon, s'udía.
Oh! beato, oh beato!

II

Non piú sospiri e lai!
Nel convito d' Eliso,
Loco sol trova il riso.
Estasi eterna, voluttá infinita
È d' Eliso la vita,
Ruscel che suona per campi ridenti;
E Maggio eternamente
Con soave virtú spirar si sente.
Volano l'ore tra sogni dorati;
L'anima nuota fra spazi infiniti;
Il velo squarciasi dinanzi al vero:
Sempiterna dolcezza
Empie il core d'ebbrezza.
Non han qui nome alcuno
Le tristi cure e non è qui il dolore,
Che un'estasi d'amore.
Lo stanco pellegrin qui l'arse membra.
Sotto le mormoranti ombre riposa,
E il suo fastel qui posa,
Di man cade la falce al mietitore,
E tra voci canore
E il fremere dell'arpa addormentato
Sogna la messe e il prato.
Ve' quegli, il cui vessillo un dí furenti
Movea tempeste, e d'omicidi accenti
Alto rimbombo; del suo passo al sonito
Le montagne ondeggiavano;
Ed or qui posá il petto
Al cheto mormorio d'un ruscelletto,
In fra i sassi scherzoso;
Né turba rumor d'armi il suo riposo.
I fidi sposi qui stringonsi al core:
Su tappeti di molle e verde erbetta
Dansi il bacio d'amore,
Accarezzati dalla fresca auretta.

Qui l'amore ha il suo trono;
Qui gli strali di morte indarno sono;
E qui viene imbandito,
Eternamente, il nuzïal convito.

La prima è poesia di Matthisson, l'altra di Schiller. L'argomento è lo stesso, ma diversamente concepito.

Matthisson ha avuto innanzi l'Eliso pagano; ha raccolto tutto ciò che ne hanno detto i poeti antichi, e di quelli sparsi elementi si è sforzato di costruire un ideale mitologico dell'Eliso. Mira, principalmente, alla rappresentazione della natura, descrivendoci con eletti particolari le condizioni del luogo. La descrizione è ravvivata dall'impressione, che quello spettacolo ancor nuovo produce sull'anima contemplatrice.

Nella sua descrizione è un gran movimento; perché in luogo di arrestarsi sopra di un oggetto solo e mostrarlo nelle sue diverse parti, come si fa da' pittori, passa, lievemente, di cosa in cosa, e ti offre allo sguardo una mutabile scena. Nondimeno la natura è muta, senza la presenza dell'uomo; onde il Matthisson ti pone avanti un'anima entrata pur allora, le cui impressioni sono rappresentate con delicate gradazioni. Vi è, dunque, un avvicendare di descrizione ed impressione, con giusta misura, con naturali passaggi.

La poesia rimane un'imitazione vivace ed elegante. L'autore è guidato da una ispirazione placida; né aggiunge al vero entusiasmo, comeché vi si sforzi. Avendo innanzi un luogo soverchiamente determinato, ed intento a riprodurre immagini classiche, gli manca il sentimento dell'oltrenaturale. E, d'altra parte, dando troppo luogo alla parte descrittiva, le impressioni dell'anima rimangono troppo vaghe e generali; anzi l'anima vi sta non per sé, ma come mezzo poetico a rendere la descrizione mobile e vivace. Il qual difetto di personalitá dá all' Eliso, quasi, l'aspetto di un deserto, sia pure grazioso e leggiadro.

Altro è l' Eliso di Schiller. Il gran poeta lo ha concepito fuori di ogni determinazione di tempo e di luogo; è l' Eliso non piú pagano che cristiano, non piú antico che moderno. Ben vi

trova alcuni de' particolari del Matthisson, ma di quelli che s' incontrano in ogni paradiso poetico: «le ombre mormoranti», il ruscello, i suoni, l'auretta, ecc. Oltreché essi vi compariscono per incidente, in brevi frasi ed anche in semplici epiteti. Vi sta il descrittivo, come un mero accompagnamento; il fondo di questa poesia è l'uomo. Matthisson ti descrive prima in confuso la natura, poi te la distingue a parte a parte. Schiller ti mostra prima raccolte quelle impressioni, che poi vedi sciogliersi in varie gradazioni, accomodate al mietitore, al pellegrino, agli sposi, ecc. Il procedimento è lo stesso; il fondo è diverso.

Aggiungi, che Schiller ha avuto il sentimento del mondo, che voleva dipingere: fin dai primi versi, ti trovi innanzi al soprannaturale. Il luogo rimane fluttuante; la fantasia s' innalza fino all' infinito, e si trova oltrepassata: te ne accorgi al vago delle immagini, «estasi eterna», «voluttá infinita», «sogni dorati», «spazi infiniti», ecc. Ma dove non giunge l' immaginazione, supplisce il sentimento piú potente: Schiller ci fa sentire piú di quello che ci fa immaginare. Quando poi scende alle diverse condizioni d'uomini, la poesia prende, a poco a poco, una forma piú determinata; lo stile ha meno d' impeto e piú grazia; al primo innalzamento dell'anima succede un certo dolce obblio, un sentimento di calma e di pace.

Ma se Schiller avanza Matthisson, rimane inferiore a sé stesso, come nella *Danza*. Schiller è uno de' piú grandi poeti lirici: ha scritte poesie perfettissime, come: *Amalia, Il pellegrino, L'ideale*, e *La vita, La campana*; che il mio egregio amico Giuseppe del Re ha fatto, sono giá molti anni, conoscere agli italiani. Quando dico, ch'egli rimane al di sotto di sé stesso, intendo che l'*Eliso*, la *Danza*, ed altre sue poesie non sono da annoverare, a mio avviso, tra' suoi capilavori. Nell'*Eliso* vi ha, come abbiamo veduto, grandi bellezze; comincia con un vero entusiasmo, che si mantiene nelle prime strofe, piene di movimento; ma quando scende alle diverse condizioni di uomini, il pellegrino, il mietitore, il guerriero, gli sposi, cade in luoghi comuni. È uno di quegli argomenti ch'egli ha poco meditati; e chi consideri a quant'altezza di concetti e d' immagini siasi

levato Dante nel *Paradiso*, m' intenderá. Il pellegrino, che riposa le stanche membra sotto le ombre mormoranti, il mietitore che si addormenta al suono dell'arpa, il guerriero che dorme al mormorio di un ruscelletto, gli sposi che si abbracciano sulla verde erbetta, sono immagini delicate e graziose; ma comuni a tutte le situazioni « idilliche » e « terrestri ». Egli, dunque, è rimaso inferiore e a sé stesso e al suo argomento.

Tali sono i lineamenti generali di queste due poesie. Dal diverso modo onde sono state concepite nascono i loro pregi e difetti. Posta la situazione, si può non difficilmente giudicare delle altre parti de' due lavori; e forse lo farò appositamente, in un altro articolo.

[Nel « Piemonte », a. I, 1855, dal 18 ottobre al 1° dicembre, nn. 246, 256, 263, 271, 283.]

[17]

« ALLA SUA DONNA »

Poesia di Giacomo Leopardi

La poesia italiana in Dante si alzò alla essenza stessa delle cose, non essendo il suo universo che la teologia e la scienza incorporate e visibili, il pensiero fatto arte. A poco a poco la poesia si andò sempre piú scostando da quest'altezza, e l'unitá dantesca si dissolvea in due estremi indirizzi. Alcuni toglievano dallo universo il pensiero, e, cosí astratto, lo mettevano in versi; al qual genere appartengono tutte le poesie scritte sopra temi generali, sull'amore, sulla gelosia, ecc., come sono le tre sorelle del Pigna; o, quelle nelle quali il pensiero si manifesta crudo e grezzo, com' è nelle tragedie del Gravina. E cito il Gravina ed il Pigna, perché in questi due scrittori, destituiti d'ogni virtú poetica, questa tendenza si mostra chiaramente, e non piú o meno dissimulata, come ne' sommi, per esempio, nelle *Sette giornate* del Tasso, ammiratore e lodatore del Pigna. Ma in generale i poeti attenendosi al nudo fatto, si gittarono in mezzo agl' interessi e alle passioni e a' casi particolari, amori, battaglie, patria, ecc., e, perdendo sempre piú di vista l' infinito, centro del mondo dantesco, si discese fino alle poesie dette di occasione, fino alle frivolezze arcadiche. Uno de' caratteri piú distintivi dell'arte odierna è il ritorno alla grande poesia, la ricostruzione dell'universo dantesco su di altre fondamenta: del qual genere è il *Faust* ed il *Manfredi*, moltissime poesie liriche tedesche, e parecchie del Lamartine e dell' Hugo. Ristauratore appo noi della grande poesia è Giacomo Leopardi, la cui lirica

nel suo insieme costituisce una rappresentazione compiuta dello universo guardato dalla stessa altezza di Dante. Con questa differenza però: che Dante, dommatico e dottrinale, avea le debite fondamenta a costruire una « epopea », dove il Leopardi in tanta rovina di principii, con tanto scetticismo nella mente e con tanta fede nel cuore, non potea e non dovea darci che una « lirica » espressione dell' interna discordia, lamento della morte del mondo poetico, anzi della stessa poesia.

Non ho giá in animo di fare un lavoro sulla lirica del Leopardi: ché richiederebbe lunga fatica, forti studi ed omeri da ciò. Vo' solo, come saggio, dire alcuna cosa della sua breve poesia *Alla sua Donna*.

Qualitá principale della poesia leopardiana è il significato generale ch'egli ha dato a' suoi sentimenti. Il Betteloni, artefice non volgare di verso, ci ha dato alcune sue ultime poesie, nelle quali non ha saputo uscire dai suoi dolori, ed è rimaso una perduta eco malinconica in mezzo al frastuono sociale, lamento solitario di un'anima inferma in mezzo alla crudele indifferenza degli uomini. Ma nel Leopardi il dolore operò come le passioni in Dante: i quali non rimpicciolirono il mondo nel cerchio angusto de' privati sentimenti, anzi seppero sprigionarsene e contemplarli artisticamente. Cosí, alzando a significazione generale i loro affetti, poterono amendue fondere in una sola personalitá ciò che la loro anima avea di piú proprio ed intimo e ciò che il concetto ha di piú estrinseco ed astratto: nella qual medesimezza è il miracolo dell'arte, ciò che dicesi creazione. Vediamolo in questa poesia.

Gli antichi sentivano che nel petto dell'artista si agita un non so che di divino; e, dando estrinsechezza a questa ignota possanza, generatrice dell'estro o del furore poetico, immaginarono la Musa e il dio dei carmi, Apollo. Era una spiegazione religiosa del fatto poetico, insufficiente ancora la scienza. La mitologia si è dileguata innanzi al pensiero adulto, ed oggi alla Musa è succeduto l' ideale, immagine tipica della bellezza, che si risveglia nella esagitata fantasia dell'artista allo spettacolo della creazione; o, per parlare con piú proprietá, l' ideale è lo

stesso reale, la stessa creazione spogliata di ogni sua parte terrea, e fatta un velo trasparente dell'anima o della sua idea informativa. Una volta l'artista ubbidiva a questa « certa idea » senza averne piú che un sentore confuso; oggi affisa in lei lo sguardo, la considera in sé stessa e ne fa obbietto di meditazione; prima era acceso da entusiasmo, da'sacri estri, e vagheggiava la bellezza; oggi fa poesie sulla bellezza, l'amore, l'entusiasmo, il genio, la fantasia, ecc. È il poeta che ripiega lo sguardo in sé stesso e si analizza e si piega, fattosi critico e filosofo.

È inutile mover lamenti sullo stato dell'arte e voler questo o quello; la scienza si è infiltrata nella poesia, né la si può discacciare, perché ciò risponde alle presenti condizioni dello spirito umano. Noi non possiamo volger lo sguardo a nessuna cosa si bella, che tosto fra la nostra ammirazione non s' introduca di soppiatto un: — È ragionevole? —, ed eccoci a vele gonfie in mezzo alla critica ed alla scienza. Vogliamo non solo godere, ma esser conscii del nostro godimento; non solo sentire, ma intendere. La schietta poesia è oggi tanto impossibile quanto la schietta fede; che, come non possiamo parlare di religione, senza sentirci assediati da un molestissimo: — E se non fosse vero? —, cosí non sentiamo senza filosofare su' nostri sentimenti, non vediamo senza spiegare la nostra visione. Tale è il fatto: che giova ricalcitrare? Quelli che l' hanno con Goethe, Schiller, Byron, Leopardi, perché fanno, com'essi dicono, della « metafisica in versi », mi hanno l'aria di quei preti, che s' incolleriscono contro la filosofia o la ragione, e ripetono a coro: — Fede, fede. — Ohimè! la fede se ne è ita; la poesia è morta. O per dir meglio, la fede e la poesia sono immortali: ciò che è ito via è una particolare loro maniera di essere. La fede oggi spunta dalla convinzione, la poesia scintilla dalla meditazione: non sono morte, sono trasformate. La fede non può piú rigettare l'elemento razionale: dee appropriarselo e sottoporselo; dee essere non piú il « cieco » fato pagano, ma la provvidenza « intelligente » dei cristiani. La poesia, poiché ella non può fare che il pensiero non le si affacci dinanzi, dee lavorarlo, trasfigurarlo, incorporarselo. La sola quistione seria che dunque rimane in estetica è di determinare fino

a quale punto sia ciò riuscito a' sommi: poiché ai mediocri è questo uno scoglio insormontabile.

Finché vi è una mitologia, il pensiero è persona viva; per esempio l' ideale è la musa. Si è creduto di poter supplire alla mitologia con l'allegoria, alla persona con la personificazione. E se questo nell'infanzia dell'arte non è senza attrattivo, per quella ingenuitá amabile, per quello strano miscuglio di reale e fantastico, di antico e moderno, di pagano e cristiano che trovi, per esempio, nelle allegorie del medio evo; nelle imitazioni moderne riesce freddo ed insipido, come nella *Enriade* del Voltaire. Perocché quelle vuote personificazioni della discordia, della pazzia, della virtú, ecc., che stanno in troppo crudo contrasto con la severa logica e la prosaica precisione di un pensiero adulto e scredente, non sono altro nel fondo che mezzi rettorici, espedienti artificiali per simulare le apparenze di un mondo poetico scomparso.

Né mi pare che a vincere la difficoltá basti ornare il pensiero d' immagini, di metafore, di paragoni: sempre ci rimane al disotto qualche cosa di prosaico che resiste, il pensiero come pensiero: voi l'avete ornato, non l'avete trasformato. Certo è difficile trovare un poeta, che piú di Dante abbia saputo abbellire il pensiero; novitá d' immagini e di paragoni, vivacitá di metafore, audacia di traslati, tutto ha messo in opera: diresti ch' egli pensi con l' immaginazione. E nondimeno perché sotto a tanto splendore di stile resta pur sempre nella sua integritá l'elemento scientifico, voi non potete senza deliberato proposito rassegnarvi a leggere i suoi ragionamenti in versi.

Che si ha dunque a fare? La mitologia è morta; e voi, se vi ci ostinate, non riuscirete a darle che una vita fattizia; se volete parlarmi dell' ideale, che cosa sostituirete alla musa? E se voi lasciate per disperato l' ideale nella sua natura scientifica, per voi non è piú una dea, una creatura, ma un pensiero; invano mi adopererete i piú splendidi colori: la vostra poesia rimarrá una prosa in veste poetica.

I poeti moderni si sono posti nel vero. Venuto meno il mondo delle immagini, rimane il sentimento: onde quella ten-

denza spirituale insieme e sentimentale che qualifica l'arte moderna. E dico tendenza, perché non voglio portare quest'opinione fino alla pedanteria, affermando ciò in modo assoluto, senza tener conto di tutte le varietá e gradazioni: che è il difetto di Schlegel. L'ideale non è piú la musa; non piú una dea, non una persona: che cosa è? Una forma incerta che fluttua nella fantasia; che, comparsa appena, si dilegua, ma lasciando orme profonde nel vostro cuore; una voce armoniosa che non giunge piú all'orecchio, ma che suona ancora nell'anima. Ne addurrò ad esempio gli *Ideali* di Schiller. Egli lamenta la sua giovinezza spenta, l'ideale fuggitogli per sempre dinanzi, e con esso tante nobili fantasie, tanti dolori, tante gioie, tutto l'universo. Nonpertanto egli è ancora capace di conforto; il suo cuore è aperto alle care gioie dell'amicizia ed un avvenire gli trema ancora dinanzi. Quindi egli può essere eloquente nel suo dolore e rifare la sua giovinezza, il suo ideale, come rimembranze. La sua fantasia si caccia indietro nel passato, lo fa rivivere nella memoria e lo ha innanzi come cosa presente. Ed ecco l'ideale scomparso ricomparire, piú caro ancora, perché accompagnato col sentimento di averlo perduto: è la voluttá del passato confusa con la malinconia del presente. Il Leopardi nel suo *Risorgimento* canta:

Meco ritorna a vivere
La piaggia, il bosco, il monte;
Parla al mio core il fonte,
Meco favella il mar.

Questo momento labile di gioia, cosí raro per l'infortunato recanatese, che egli canta con una dolcezza metastasiana, è tutto un passato delizioso per Schiller, che ha ancora la forza di evocarlo e rappresentarselo innanzi alla fantasia. «Come una volta Pigmalione con supplichevole desiderio abbracciava la pietra, infino a che nelle fredde guance del marmo fiammeggiò il sentimento; cosí con giovanile ardore io stringeva la natura tra le amorose braccia, insino a che ella cominciò a respirare, a incalorire sul mio trepido petto, e, accesa della stessa mia

fiamma, la Mutola ebbe la parola, mi rese il bacio dell'amore, ed intese il palpito del mio cuore: ecco vivermi intorno l'albero, la rosa, e cantare la cascata dell'onda argentina; anche l'inanimato acquistava senso, quasi eco della mia vita » *. E segue descrivendo in magnifici versi una vita poetica, di cui rimpiange la perdita: « Spenti sono i chiari soli, che illuminavano il sentiero della mia giovinezza, vanirono gl'*ideali* che un dí m' inebbriavano il cuore, mancata è la dolce fede negli esseri generati dalla mia visione, fatto rozza realtá ciò ch'era sí bello, tanto divino » *[2]

Questa poesia è dunque un lamento della morte delle immagini di cui non rimane che la mesta ricordanza. Ma se la visione è svanita, sopravvive il sentimento che essa ha prodotto:

. . . . . ed ancor mi distilla
Nel cor lo dolce che nacque da essa.

---

* Wie einst mit flehendem Verlangen
Pigmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.
Und theilend meine Flammentriebe
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe;
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

*[2] Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt,
Er ist dahin der süsse Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Cosa notabile; spesso i poeti moderni non parlano della poesia che con malinconico desiderio, rammentando sospirosi gli andati tempi delle illusioni e delle fantasie nel mondo e nella loro vita. In questa stessa poesia esclama Schiller:

> Di eternitá sul mare
> Si affrettan giá le tue onde spietate,
> Tempo dorato di mia scorsa etate!

È noto che questo sentimento è l'anima della poesia leopardiana. Al grande Italiano non resta della poesia, che solo la «rimembranza acerba» e la piange morta nella sua vita, morta nel mondo. Tutto ciò che fa palpitare il cuore umano è per lui illusione, inganno «aperto e noto», menzogna della natura; e nondimeno egli corre appresso a quest'inganni e li cerca e se ne consola: la poesia morta nella sua mente vive ancora nel suo cuore: diresti che la sua anima sia partita in due, scissione profonda la cui espressione è il dolore. L'ideale brilla innanzi alla sua fantasia e commove il suo cuore; ma non sí tosto vi si abbandona e vi si oblia, che la voce della ragione o del vero lo trae dalla sua estasi e gli risponde: — Quello che vagheggia la tua fantasia è una larva; quello che commove il tuo cuore è una illusione. — Nondimeno il Leopardi rimane sempre poeta; il credente in lui vince lo scettico; la poesia, scacciata dalla scienza, trova un asilo nel suo cuore. Né mai l'immagine muore: si dilegua innanzi al vero e risorge piú bella di sotto alla morte, risorge per morire un'altra volta, vicenda perpetua di creazione e distruzione; il mistero della poesia leopardiana è il mistero della natura:

> Che per uccider partorisce e nutre.

Il che è un'ironia che non ha niente di beffardo o di satanico, un'ironia dolorosa, accompagnata nel poeta col sentimento della propria infelicitá e della infelicitá del genere umano.

L'immagine ed il pensiero, elementi di ogni poesia, sono qui dunque scissi, distruggentisi a vicenda, in contraddizione,

e forse non ci è alcuna poesia moderna nella quale si rilevi con coscienza tanto profonda questa sociale infermitá che travaglia le presenti generazioni. Nella poesia leopardiana non solo vi è la contraddizione, ma l'angoscioso sentimento di essa contraddizione.

Questo concetto che il Leopardi avea dell'universo, i diversi aspetti sotto i quali si mostra questa lotta, il prevalere ora dell'immagine, ora del pensiero, e le diverse gradazioni del sentimento determinano il significato, il valore, la varietá della sua lirica.

L'immagine talora egli te la colloca nel passato e vi gitta su il malinconico sguardo del disinganno, come nella *Silvia* o nell'*Aspasia*; talora la fa germinare e fiorire nel seno stesso della morte, come nel suo capolavoro, il *Consalvo*; alcuna volta è una fuggevole apparizione, da cui il poeta si gitta nel campo della riflessione, come nella *Ginestra*. Ma quali si sieno queste gradazioni, certo è che l'immagine non solo non è sbandita dalla poesia leopardiana, ma n'è la condizione, parte integrale del tutto: toglietela e la sua poesia non avrá piú significato. L'immagine ci sta, e ci sta nel senso moderno; il poeta te la sa cogliere nel seno stesso della realtá. Cosí, che cosa è l'ideale per lui? Schiller ha distrutto la sua personalitá, la sua unitá; il suo ideale non è piú una creatura, ma i tipi, gli esemplari poetici; è il grave linguaggio del vero succeduto alle antiche fantasie; le forze naturali succedute alle pagane divinitá; il sole di Galileo che ha spodestato Apollo. Il Leopardi te lo rifá persona, il suo ideale è una donna: ricomparisce l'antica poesia su tutta la sua possanza, ma fatta moderna. In effetti questa donna non è giá la musa, e neppure una personificazione artificiale. È una creatura, che tutti conoscono, che tutti hanno avuto talora avanti alla fantasia, che spesso ci fa battere il cuore. Non è uomo che, massime nella sua giovinezza, non si sia veduto comparire in certi momenti ineffabili di estasi una donna fantastica, ornata di tutta la bellezza a cui la sua immaginazione abbia saputo alzarsi. E l'ha vagheggiata lungamente, accarezzata ne' suoi sogni, desiderata: e poi quanto piú invo-

cata, tanto piú ritrosa, infino a che, succedendo la prosa della vita, a poco a poco si dilegua, lamentata con desiderio da pochi, dimenticata da' piú. Ecco la donna del Leopardi; ecco il suo ideale vivente in mezzo alla realtá, una poesia dell'anima che è ad un tempo storia.

Ma come comparisce l' immagine, ed ecco scoppia la contraddizione. Non è un'anima tutta poetica, che si abbandona alla contemplazione e s' inebria di voluttá; è il poeta moderno, il moderno Amleto in cui il pensiero agghiaccia ogni bellezza, avvelena ogni godimento. Giá ne' suoi primi anni, come l'umanitá ne' suoi primi tempi, egli credette a questa donna, e sperò di mirarla viva in terra; ora il senso del reale ha occupato il suo animo, e, dopo lunga esperienza e spessi disinganni, l'arido vero ha spento in lui ogni fede. La fantasia ha creata questa donna; il pensiero l'ha distrutta.

Qual è il sentimento che nasce da questa contraddizione, da questa discordia dell' ideale e del reale? Finché il Leopardi rimane poeta, può ritirare lo sguardo dalla ruvida realtá e riposarlo nella dorata regione dei sogni. Ben la voce sconsolata del vero gli ripete: — Cotesti sono sogni; — pure ne riceve conforto,

> . . . ché dell' imago,
> Poi che del ver m' è tolto, assai mi appago.

Conservare ancora tanta virtú di fantasia ch' ei possa formarsi un mondo di vaghe immagini, ancorché sappia che la natura discordi da esse *; conservare ancora un cuore che viva, ancorché sappia che tutto ciò per cui ci commoviamo è vanitá ed ombra; potere insomma conservare il caro dono della poesia in tanta sua miseria: questo egli chiama il suo « risorgimento », la sua felicitá:

---

* Dalle mie vaghe immagini
So ben ch'ella discorda;
So che natura è sorda,
Che miserar non sa.

Mancano, il sento, all'anima
Alta, gentile e pura,
Il fato e la natura,
Il mondo e la beltá.
Ma se tu vivi, o misero,
Se non concedi al fato,
Non chiamerò spietato
Chi lo spirar mi dá.

Rari intervalli! Il piú spesso quelle immagini vaniscono innanzi alla « vista impura dell' infausta veritá » ed il poeta rimane solo e desolato « col suo pensiero », col suo scetticismo. Questo sentimento di sconforto, che domina nelle sue poesie, si manifesta in diverse forme; ora vivace dolore, ora dolce mestizia, ora ultima disperazione, ora ironica calma. Per ben giudicare di una poesia del Leopardi è necessario avere non solo il concetto generale della sua lirica, ma la situazione speciale nella quale questo concetto s' incarna, questa unitá si differenzia, questo ideale si realizza.

Il suo ideale è una donna. La vede egli? La vagheggia? Se cosí fosse, avremmo la stessa situazione del *Risorgimento*. Questa donna non è reale, è vero; ma che importa? egli può figurarsela alla fantasia, può vivere di poesia ed è contento. Ma no: è giá tempo ch'ella gli nasconde il suo viso, apparendogli solo alcuna volta nel sonno o nel riso de' campi, immagine fuggevole. È in lui morta ogni speranza non pur di vederla viva, ma di contemplarla in ispirito; gli viene meno la realtá e la poesia. A Schiller rimane pure alcuna consolazione; il dolore del Leopardi è senza conforto. Pure, finché il dolore può sgorgare con impeto dall'animo infiammato, questa virtú del pianto e delle querele rivela un cuore ancor vivo.

Pur di quel pianto origine
Era l'antico affetto;
Nell' intimo del petto
Ancor viveva il cor.

Ma qui il sentimento del poeta è un dolore stanco, ineloquente.

E di piú far lamento
Valor non mi restò.

Adunque in questa poesia non può prevalere né la rappresentazione, né il sentimento. Da una parte il poeta non ha piú innanzi l' immagine della donna; non può rappresentarla; rimane per lui un fantasma confuso, che non può a sua voglia rivocare alla mente. D'altra parte non gli resta pur valore di querelarsene; contempla il suo fato senza sdegno, senza pianto. Ha veduto, ha pianto; non vede piú, non piange piú. L' immagine e il sentimento traspariscono in questa canzone come un passato scomparso per sempre. Schiller può almeno ricordarlo, dipingerlo, lamentarlo; nella sua bella poesia l' immagine fuggita ritorna alla sua memoria; il sentimento prorompe al di fuori liberamente. Non rappresentazione, non sentimento: nel suo animo vacuo è una calma, che non è serenitá, ma stanchezza. Nell'umanitá, come in ciascun uomo, quando tacciono le immagini e le passioni, sottentra la riflessione. Nel Leopardi il pensiero avvelena tutte le gioie della vita, e ci sono momenti ne' quali occupa esso solo l'animo, spogliato l'universo di ogni bellezza, di ogni affetto: vedetelo nelle sue prose, aride come l' ignudo vero che ivi regna solo.

Non vede l' immagine, non ha piú virtú di dolersene. Egli adunque è in tale stato dell'animo, che può filosofare sulla sua donna, farne obbietto di meditazione. — Che cosa è ella? dov' è? la vedrò mai? — Rassomiglia colui che, raccolto in sé dopo le tempeste della vita, considera con inquieta curiositá quel mondo che gli è stato cagione di tanti dolori, di tante gioie, contemplatore pacato di ciò che lo turbava innanzi, eppure scontento della presente tranquillitá, desideroso senza speranza di quelle agitazioni. L'autore adunque in luogo di rappresentarsi alla fantasia la sparita immagine, medita sulla sua natura; e nondimeno la situazione non diviene prosaica: egli rimane poeta. Lá dove si stende la scienza, se ne ritira la poesia: il vero tarpa

le ali all' immaginazione. Ma l'universo del Leopardi è un mistero doloroso, ed il suo ideale, la sua donna è fuori de' termini della scienza nel cielo dei poeti, anch'essa un mistero, a cui non basta l' intelligenza; e dove l' intelligenza è muta, spazia la fantasia. Il Leopardi rassomiglia a' filosofi primitivi, che contemplano l'enigma della vita con anima di poeta, chiamando spiegazione filosofica quello che è ipotesi poetica: ciò che allora dicesi scienza, è religione e poesia. Il mondo dogmatico dissoluto dallo scetticismo, la vita ritorna un enigma: non ci è piú scienziato e ignorante, il piú dotto filosofo ne sa quanto il pastore errante di Arabia; la scienza ridiventa poesia; il mondo ricade in balía dell' immaginazione maravigliata, curiosa. Il Leopardi innanzi al mistero impenetrabile alla sua ragione si abbandona a tutte le ipotesi, a tutti i sogni della fantasia, e cerca la sua donna nell'etá dell'oro, o nell'etá avvenire, e tra le idee di Platone e ne' mondi celesti. Questa sola differenza è fra il contemplatore moderno e gli antichi: che quelli immaginavano un mondo invisibile per ispiegare il visibile e se ne appagava la loro ragione ancora fanciulla; costui erra negli spazi infiniti della fantasia senza trovar mai riposo, senza risolvere l'enigma; egli sogna e sa che sogna; questa coscienza è l'avoltoio che lo rode: gli antichi trasformavano i loro sogni in religione e vi si acquietavano; egli rimane scettico ed alza il grido straziante:

. . . Arcano è tutto
Fuorché il nostro dolor.

La sua donna, il suo ideale rimane un mistero: l' ha veduta, l' ha lamentata; ora si sforza di comprenderla, e non gli vien fatto. Tutte le facoltá della sua anima restano inappagate, la fantasia che non sa piú serbare l'« alta specie »; il cuore che non sa piú espandersi al di fuori; la mente che non può addentrarsi in quel mistero: onde nasce quel senso profondo di tristezza che forma il principale attrattivo della poesia leopardiana, il desiderio ripullulante sempre e non placato mai.

Il qual sentimento è inacerbito dalla rimembranza. Le spe-

ranze e le illusioni del passato rendono piú amaro il disinganno. Né il passato muore tutto. L' immagine non è al tutto spenta; ricomparisce alcuna volta e non può rattenerla. Il sentimento non è al tutto inaridito; il cuore pur talora gli batte, e muore subitamente.

Voi vedete in tanta semplicitá di concetto quanta varietá di gradazioni, quanta ricchezza di particolari! Ciascuna strofa riproduce una parte della situazione. Nella prima e l'ultima è, piú che un ragionamento, un fantasticare intorno alla sede ed alla natura del suo ideale. In mezzo vi gitta tutte le sue impressioni: dapprima l'acerba certezza di non poterla mai vedere in terra, contrapposta alle fallaci illusioni della sua giovinezza; poi dalla sua miseria si allarga all' infelicitá del genere umano, a cui è negata la sua vista; indi con malinconico ritorno sopra sé stesso assapora la voluttá di vedersela pur talora innanzi, congiunta con l'angoscia del suo subito sparire. Cosí il concetto si svolge naturalmente nelle sue parti. Né basta. La parola traduce infedelmente il pensiero, costretta di esprimere a spizzico ed a bocconi ciò che nell'anima è uno. Nella parola la vita si dissolve, s' incadaverisce: hai le membra, non la persona. Tale è lo scoglio in cui rompono gl' ingegni mediocri, i quali sanno analizzare, decomporre il pensiero ne' suoi elementi, non afferrarlo nella sua vivente unitá. La poesia principalmente è essa medesima la vita; e se il poeta non fa che rappresentarne singole parti, me l'annichila. Proprio del grande ingegno, che dicesi «genio», è il riprodurre in ciascuna parte con idee accessorie il rimanente, di modo che avanti al lettore stia sempre la persona intera con l'attenzione piú particolarmente rivolta a questa o quella parte. Qualitá mirabile del Leopardi, nel quale non so, se fu maggiore l'intelletto o la ragione, preciso nell'analisi, potentissimo nella sintesi. Sotto alla sua penna, spesso in grazia di una particella o di un epiteto, tu vedi un frammento ricongiungersi d' improvviso al suo tutto, dal quale pareva distaccarsi. Se qui ciascuna strofa non dovesse rappresentare che una parte della situazione, ciò che i pedanti chiamano ordine, avresti un tutto disgregato; cosa tollerabile forse in certe

scienze, assurda in poesia. Ma qui i diversi periodi di ogni strofa sono per modo concretati, che, mentre una parte sta di prospetto, il resto le si annoda attorno in frasi episodiche, in proposizioni incidenti, in avverbi ed aggiunti: allato ad una parte comparisce la situazione tutta intera: immagine, pensiero e sentimento si ridestano a vicenda, eco l'uno dell'altro, come è la vita, com' è l'anima nella sua veritá. Prendiamo ad esempio la prima strofa. — Dove sei tu? forse fosti nell'etá dell'oro? forse sarai nell'etá avvenire? — ecco l'idea principale: innanzi al mistero il poeta fantastica. Ma allato a questa vi sta come incidente il sentimento che la sua donna gl'ispira, e l'immagine di lei che gli scuote il core nel sonno o nei campi; non hai frammenti, hai giá tutta innanzi la situazione.

> Cara beltá che amore
> Lungi m' ispiri o nascondendo il viso,
> Fuor se nel sonno il core
> Ombra diva mi scuoti,
> O ne' campi ove splenda
> Piú vago il giorno e di natura il riso;
> Forse tu l' innocente
> Secol beasti che dall'oro ha nome,
> O leve intra la gente
> Anima voli? o te la sorte avara
> Ch'a noi t'ascose, agli avvenir prepara?

Ciò che in questa strofa è incidente, diviene parte principale appresso, come « nascondendo il viso » nella seconda, e l'apparizione della immagine ne' campi nella quarta. Cosí ogni strofa è ricchissima di particolari che vi stanno condensati, ma senza intoppo ed intrico, con naturale distribuzione, con quella pienezza che simula il rigoglio della vita.

L'interesse in questa poesia nasce tutto dalle cose: non ti accorgi di alcuno artificio di stile. La situazione è sí nuova e sí ricca e ne sgorga tanta abbondanza di pensieri e di sentimenti, che basta a tener viva l'attenzione senza che ci sia bisogno di assottigliarli, di ornarli. Oggi che tanti pensieri e

immagini pel lungo uso sono invecchiate, non si può dir cose comunali semplicemente senza pericolo di addormentare il lettore. Quindi lo studio delle parole, il cumulo delle metafore, il rimbombo de' suoni, la sottigliezza nei concetti, lo strano nelle immagini, il raffinato ne' sentimenti: palliativi della volgaritá. Il Leopardi ha potuto ricondurre la poesia alla prisca semplicitá, alla veritá della natura, ringiovanendo, riverginando l'universo poetico. Dice cose peregrine, ignude di ogni ornamento estrinseco, belle di sé sole: non trovi qui paragoni o metafore, non modi inconsueti, che attirino l'attenzione al di fuori; hai innanzi viva l'immagine; dimentichi la parola.

Ecco i primi due versi:

> Cara beltá che amore
> Lungi m' ispiri o nascondendo il viso,...

Qui niente è nelle frasi che fermi l'attenzione, la quale rimane *unicamente* e perciò gagliardamente allettata dalla novitá del pensiero, da quel non so che di misterioso che ti presenta una donna, la quale ispira amore, lontana, o non veduta. Dalle prime parole il poeta s'insignorisce dell'anima tua e la forza a seguirlo. In che è posto ciò che dicesi la « casta trasparenza » del suo stile: la parola non è per lui altro che un istrumento, ch'egli maneggia maestrevolmente, divenuta mezzo diafano entro il quale si riflette il pensiero in tutta la sua limpidezza ed evidenza.

Tanti pensieri e sentimenti si succedono con grata abbondanza, ma senza sviluppo, onde nasce il colorito severo e sobrio di questa poesia. Dee il poeta parlarti dell'immagine? Si contenta di dire: « cara beltá »: non una parola mai che ti mostri uno sforzo, una intenzione di dipingerla piú particolarmente. Dee esprimere il dolore della perduta giovinezza? Udite con quanta semplicitá e brevitá:

> Ed io seggo e mi lagno
> Del giovanile error che m'abbandona.

Dee esprimere il risorgimento del suo cuore, quando gli si affaccia al pensiero la sua donna? Udite:

> . . . . . di te pensando,
> A palpitar mi sveglio.

Onde nasce quest'apparente ariditá? « A palpitar mi sveglio »! Ma Schiller, quando pensa al suo passato, sente rinfiammarsi il cuore o si abbandona all'onda de' suoi pensieri e ridá vita al suo ideale; nella sua poesia si lamenta che l' ideale lo abbandona, e nondimeno lo riafferra e lo rattiene con la sua immaginazione: onde il suo stile pittoresco, vivace, copioso. Altro è qui lo stile, perché altra è la situazione. Il poeta passa di cosa in cosa, senza che niente valga a scuoterlo, a tirarlo a sé, sí ch'egli vi si riposi e vi si addentri. Parla della sua immagine, ma quell' immagine non può piú figurarsela; parla del suo dolore, ma quel dolore non può piú disfogarlo; parla del suo « risorgimento », e non può goderne, e non può descriverlo; il suo cuore riman chiuso, nella sua anima è appena una fievole eco della vita esteriore. Questo stile cosí schivo, cosí severo lo diresti didattico, se non vi alitasse per entro un' insanabile malinconia. La coscienza del presente gli turba tutte le gioie, s' introduce inosservata in tutt' i suoi pensieri.

Arrechiamone qualche esempio:

> . . . Giá sul novello
> Aprir di mia giornata incerta e bruna,
> Te viatrice in questo arido suolo
> Io mi pensai.

Vuol parlare della sua credenza giovanile, quando sperava di poter riscontrare in terra la donna della sua fantasia. Abbattendosi col pensiero in quei tempi felici, egli non vi si abbandona, non vi s' inebria, come fa Schiller, anzi li rappresenta aridamente « sul novello aprire » « te viatrice » « mi pensai »; ed invece congiunge col passato il presente, e questo accompa-

gna di sconsolati epiteti «giornata incerta e bruna» «arido suolo»: è il presente che gli sta inesorabile davanti e gli toglie ogni dolcezza del passato. Né sí tosto dice «a palpitar mi sveglio» che in luogo di fermarsi con compiacenza su quel fuggitivo momento di gioia, il presente lo incalza, e lo interrompe, e n'esce quel grido di desiderio impotente:

. . . . . E potess' io,
Nel secol tristo e in questo aer nefando,
L'alta specie serbar.

Quanta melanconia in quell'agricoltore che fatica e canta e lui che siede e si lagna! Quanto strazio in quell'«omai», che ti fa trasparire nel passato successive illusioni distrutte e rinascenti, ora mancate per sempre:

Viva mirarti *omai*
Nulla speme m'avanza.

Quant'amarezza di contrasto fra la vaga stella ove contempla la sua donna e la terra ove dimora egli:

O s'áltra terra ne' superni giri
Tra' mondi innumerabili t'accoglie,
E piú vaga del Sol prossima stella
T' irraggia e piú benigno etere spiri;
Di qua dove son gli anni infausti e brevi,
Questo d' ignoto amante inno ricevi.

È una tristezza plumbea, ritirata in sé stessa senza espansione, senza eloquenza; una delle tante facce che prende la malinconia della lirica leopardiana. E siccome nel dolore dell' individuo è qui inchiuso un sentimento piú generale, siccome questo contrasto fra l' ideale ed il reale è una delle tante forme sotto le quali si presenta l'enigma della vita; lo scopo di questa poesia non è di destar la nostra compassione pei mali di un uomo, poniamo grandissimi, ma di renderci tristamente medita-

tivi delle umane sorti. Vi trovi il problema dell'universo posto e non risoluto, con la coscienza di non poterlo mai risolvere; vi trovi il sentimento del bello, del vero, del giusto, di tutto ciò che chiamiamo « ideale » con la coscienza di una realtá tanto discorde: e noi meditiamo e sospiriamo. È una poesia che, come le altre del Leopardi, non si indirizza certo a lettori volgari e distratti: ella richiede anime raccolte e pensose per le quali il mondo è cosa seria, e che tremano e si agitano innanzi al mistero della vita. L'anima del Leopardi è profondamente religiosa, avida di un ordine di cose divino e morale, che gli sta improntato nel cuore e di cui non vede orma in terra. Quell' ideale, quella donna, che egli non trovava quaggiú, che cercava nelle stelle o tra le eterne idee, egli l'avea nel suo cuore, il piú bel tempio che Iddio abbia avuto mai. Ma l'uomo non basta a sé stesso, ed ha bisogno che qualche cosa risponda al suo concetto, ed egli non la trovò; sicché gli parve che Dio e virtú fossero mere parole, vuoti concetti della mente senza riscontro nella realtá. Sente Dio in sé e lo nega nel mondo; ama tanto la virtú e la crede un' illusione; è cosí caldo di libertá e la chiama un sogno; miserabile contraddizione ond' è uscita una poesia unica, immagine dantesca di un'etá ferrea nella quale, oppressi da mali incomportabili, l'avvenire ci si oscurò dinanzi e perdemmo ogni fede, ogni speranza; d'una breve etá che sarebbe dimenticata nell' immensa storia umana, se non vivesse immortale in queste poesie.

[Nel « Cimento », a. III, s. III, vol. VI, dicembre 1855.]

[18]

IL « GIORNALE DI UN VIAGGIO NELLA SVIZZERA DURANTE L'AGOSTO DEL 1854 »

PER GIROLAMO BONAMICI.

È breve la storia di questo genere di letteratura, presso i moderni. Ciascuna volta che gli europei, sciogliendosi dalle loro gare intestine, si sono gettati, con concorde volontá, al di lá de' mari, in regioni ignote, abbiamo avuto, in letteratura, i *Viaggi*. Nel tempo delle Crociate, ce ne ebbe parecchi, pieni di freschezza ed ingenuitá. La scoperta dell'America rimise in voga questo genere; né ci sono libri, che si leggano cosí volentieri, come per esempio, i *Viaggi* del capitano Cook. Non è un letterato che scriva quietamente, nel suo gabinetto, quello che altri fa: hai il viaggiatore e lo scrittore, ad un tempo; hai i comentarii di Giulio Cesare. È il tempo epico dei viaggi: passi di maraviglia in maraviglia; nuove terre, nuovi costumi, strani accidenti della natura. Vi sono due pungoli, che tengono, sempre, desta la tua attenzione: la curiositá e la varietá. Il narratore, poi, si guadagna la tua fede; e ti fa sentire molto, perché molto sente egli stesso: le sue impressioni sono vivaci ed immediate, soverchiato, com'egli è, dalla grandezza dello spettacolo che ha innanzi. Non trovi, fra la natura e lui, qualche altra cosa di mezzo, la vanitá pretenziosa della frase o del pensiero: opera e racconta, con la stessa semplicitá.

Raffreddata la prima impressione ed esausta la materia, i *Viaggi* diventano una mera forma letteraria: cioè a dire, un semplice mezzo, con un altro scopo ed un altro contenuto. Lo scopo non è piú il viaggio; ma l'espressione di certe idee e sentimenti, fatta piú agevole, con questo mezzo. In effetti, quando la scienza scende dalle sue altezze, e tende a volgarizzarsi, a farsi accessibile al maggior numero, ricorre a certe forme letterarie, per esempio, alla lettera, al dialogo, al viaggio. Nel qual caso, questi generi perdono la loro personalitá e diventano puri mezzi. I *Viaggi* possono condurre a questo scopo assai comodamente, poiché, non essendoci alcun legame che vincoli lo scrittore, può egli, a sbalzi ed alla libera, trovare occasione di esprimere i suoi pensieri. Il mutamento di scopo porta seco il mutamento di contenuto, raccogliendosi l'attenzione, non piú sulle cittá e luoghi visitati, ma sulle osservazioni e le idee dello scrittore. Di tal genere è il *Viaggio di Anacarsi* e il *Viaggio di Platone in Italia*. E, per parlare di quest'ultimo che, quantunque lavoro italiano, è meno noto, l'autore ha immaginato un viaggio di Plàtone per avere occasione di ragionare, in una forma piacevole e popolare, delle antichitá italiane.

Il *Viaggio*, come forma letteraria, può servire a qualunque scopo ed avere qualunque contenuto; è cera, che può ricevere ogni specie d' impressione; marmo che può configurarsi secondo il capriccio dello scultore. È difficile trovare una forma piú libera, piú pieghevole al vostro volere. Passate da una cittá in un'altra: nessun limite trovate al vostro pensiero. Potete incontrarvi con gli uomini che vi piace; immaginare ogni specie d'accidenti; saltare, dalla natura a' costumi, da' costumi all'anima; visitare, qua e colá, come vi torna meglio; rinchiudervi, tutto solo, nella vostra stanza, e fantasticare, filosofare, poetare, mescere, a vostro grado, sogni, ghiribizzi e ragionamenti, dialoghi e soliloquii, visioni e racconti. Se voi vi proponete uno scopo particolare, questo v' impone il tal contenuto, il tale ordine, la tal proporzione: insomma v' impone un limite che non procede dal mezzo liberissimo di cui vi valete,

ma dal fine che avete in mente. Tale è, ancora, il *Viaggio di Childe Harold.*

Ebbene! Vi sono stati degli scrittori moderni, che hanno preso per limite l'illimitato, cioè a dire, hanno scritto *Viaggi,* senza né uno scopo, né un contenuto. Non ci è gente, che viaggia alla spensierata, ora guardando, ora cicalando, ora spropositando, vuota di ogni pensiero serio, camminando per camminare? Fate conto, che ci sieno scrittori di questa risma, che descrivono, chiacchierano, cacciano fuori tutto ciò che loro frulla pel capo, a proposito ed a sproposito. Per giustificare questa maniera di scrivere, essi dicono che sono « umoristi »; e si valgono della parola « umore » come di un comodo passaporto alle loro insipidezze. Saltar di palo in frasca, fare a pugni colla logica e col buon senso, finire un racconto comico con un doloroso « ohimé! », fare il sentimentale, per riuscire in una grossa risata; cominciare colla filosofia e finire co' poponi ed i cavoli: questo chiamano « umore »! Il buon Orazio osservava: « Se vedeste una donna, che andasse a finire in un pesce, '*risum teneatis amici?*' ».

— Zitto lá, vi rispondono costoro; a' tempi di Orazio, non si conosceva l'« umore ». —

Ma Heine! Eh! mio Dio! Voi fate, come gli scolaretti, che credono d'imitare Cicerone, rubandogli le sue frasi e cucendole, in certi periodoni, che ti fanno venire l'asma; ed aggirandole in certe trasposizioni, che ti fanno perdere il bandolo. Quando la parola diventò, in Atene, mezzo potentissimo di fortuna, sorsero i sofisti e apersero scuole di eloquenza. Volete voi pensare come Pericle? Imparate i luoghi topici. Volete esprimervi come Pericle? Imparate i tropi e le figure. Volete commuovere come Pericle? Eccovi le fonti del patetico. Onde, nacque una retorica, che, con vergogna di questo secolo, s'insegna, ancora, in molte scuole. Vi è, in ogni scrittore, la parte esterna e meccanica, che si può imitare. Quando ero giovinetto, mi domandavo spesso: — Perché il Petrarca è sí grande? Ho imparato a far versi: se io giungerò ad imparare tutt' i suoi piú belli modi dire, non potrò io scrivere come il Petrarca?

— Era lo stesso ragionamento del padre Bresciani, quando, postesi in capo non so quante migliaia di frasi, tenevasi, oramai, pari al Bartoli: con questa differenza, che egli sel crede, ancora, a sessant'anni.

Heine è tra' primi scrittori umoristi di questo secolo: e, forse, in nessuno spicca tanto questa parte esterna dell'« umore »: una specie di meccanismo, facilmente imitabile. Beffarsi di tutte le regole e di tutti i canoni della ragione; fare e disfare; dire e disdire; ridere e piangere, colla stessa leggerezza; prendere, a poca distanza, tutti i tuoni dell'uomo e del fanciullo, del maestro e dello scolaro; cangiare, in una sola pagina, cento abiti, ora in cappa magna, ora con lo spadino allato, ora col codino, ora con tanto di barba; fare, di un periodo, una babilonia o un laberinto, sí che tu lo guardi con la bocca aperta e non sai se fa da senno o da scherzo, se è savio o matto, se è maligno o sciocco! — Guarda, gli è un gesuita! — Leggi un'altra riga! — oibò: gli è un repubblicano. Anzi, un socialista. Che dico? Costui è un conservatore bello e buono. Senti che linguaggio da cristiano! gli è un santo Antonio. — E, mentre ti par di stare in chiesa, e leggi, tutto raccolto, ti giunge all'orecchio una buona bestemmia e rimani con un palmo di naso. È deista o panteista? materialista o spiritualista? classico o romantico? Ora dici sí, ora dici no.

Tale è il meccanismo. Voi potete riprodurlo, facilmente: il meccanismo è mestiere, non arte. Che facile via d' ire alle stelle! Senza regole, senza logica, senz'ordine, dire tutto ciò che ti piace, dire, in viso, con un piglio sprezzante, a quel critico, che ti citi una regola d'Aristotile o di Gravina: — Taci lá, pedante! Tu non comprendi l'« umore »: io sono uno scrittore umoristico, un Heine italiano! —

Tale è il meccanismo, la superficie: che cosa ci è al di sotto? Ma ci è l'anima, ci è la vita, ci è tutto quello che non si può imitare, che distingue il genio dalla volgar turba.

L'« umore » non vuol dire il capriccio, l'arbitrio, la licenza, il puro illimitato, senza determinazione di scopo o di contenuto. Esso ha per iscopo l' illimitato, e l' illimitato, quando

diviene scopo di un lavoro, cessa di essere arbitrio o licenza, ed acquista un significato serio; acquista un limite, non è piú il puro illimitato.

L'« umore » è una forma artistica, che ha, per suo significato, la distruzione del limite, con la coscienza di essa distruzione.

La distruzione del limite. E, perciò, questa forma comparisce ne' momenti di dissoluzione sociale; né, mai, ha avuto un'esplicazione sí ricca e sí seria, come ne' nostri tempi. Che limite ci resta piú? Di religione? Il secolo decimottavo e Voltaire ci hanno passato al di sopra. Di filosofia? L'un sistema non attende l'altro. Di letteratura? Il romanticismo fa la baia al classicismo. Non vi è piú « sí » senza il suo « no » dirimpetto; non affermazione, che non trovi, di rincontro, la sua negazione. In tanto disfacimento di principii, in tanto discredito di ogni regola, di ogni limite, che cosa è avvenuto?

Finché non abbiamo avuto una chiara coscienza di questa dissoluzione, io « sí » e tu « no » ci siamo accapigliati, ciascuno con piena fede, io, nel mio « sí », tu, nel tuo « no ». È stato tempo di polemiche, di battaglie omeriche. Bel guadagno che ne abbiamo cavato! A forza di gridare è andato in dileguo il mio « sí » ed il tuo « no ». Certo, accanto a questo, vi è un lavoro di rinnovamento e di trasformazione, che ha, anch'esso, la sua espressione letteraria. Ma, poiché il primo movimento negativo ha avuto luogo, è naturale che esso abbia avuto la sua manifestazione, nella scienza e nell'arte, per esempio, in Proudhon ed in Heine.

Il mio « sí » ed il tuo « no » è ito in dileguo: affermazione e negazione sonosi distrutte a vicenda; rimane il vuoto, l'illimitato; il sentimento che niente vi è di vero e di serio, che ciascuna opinione vale l'altra. Allora, non solo ci è la distruzione di ogni limite, ma la coscienza di essa distruzione.

Proudhon ed Heine, ultimi di questa serie, hanno con piú profonda coscienza rappresentato questo fatto, accettando l'illimitato, come la condizione del progresso e della vita sociale.

In letteratura, l'« umore » corrisponde a questo stato dello spirito. L'« umore » ha per sua essenza la contraddizione: onde quel fare e disfare, quel dire e disdire, quel distruggere con l'una mano ciò che s'edifica con l'altra. Tale è il senso profondo di questa forma; e, se gli angusti confini di un'appendice mel consentissero, mostrerei quanta intelligenza e ordine e misura è nell'apparente spensieratezza di Heine, e di che sangue gronda il suo riso. Ma il lettore può giá immaginare quante qualitá si richieggano per giungere a quest'altezza, spesso, opposte: l'ironia, il sarcasmo, la caricatura, congiunte con tutte le gradazioni del patetico, le piú strane bizzarrie di una inferma immaginazione, congiunte con le piú riposte profonditá dell'intelligenza.

In Italia, eccetto il Guerrazzi, che, qua e colá, vi tende, questa forma non ha trovato, ancora, la sua espressione. Il Leopardi è il poeta di questa situazione; ma questo grande infelice rimane, sempre, ne' confini del patetico, e talora rasenta l'ironia, senza giungere, mai, fino all'« umore ». Se fosse possibile che Leopardi avesse un successore, costui sarebbe il poeta umoristico dell'Italia.

Che cosa, dunque, è l'« umore » tra noi? Una pura forma, vuota di significato; una forma meramente letteraria; un va e vieni disordinato, con una intenzione umoristica, senza giungere ad afferrare che le parti esteriori, il superficiale meccanismo. Il signor Bonamici, autore del *Giornale di un viaggio nella Svizzera*, si è valuto del viaggio come di un mezzo a cacciar fuori tutte le sue impressioni e tutti i suoi ghiribizzi; e per la forma, che ha scelto, merita di essere allogato tra gli scrittori umoristici. È giunto, egli, a questa altezza? L'« umore » ha in lui, un significato serio? Ha egli tutte le qualitá richieste?

Non so chi si celi sotto questo nome; ma basta leggere il suo libro per dire: — Gli è un uomo di non volgare ingegno. — Egli, dunque, deve saper estimare le sue forze, e rispondere egli medesimo: — No! Non mi sono levato a questo tipo di perfezione. — Quanto alla critica, nella presente mediocritá, il suo uffizio è di tenere, sempre, alto ed immacolato l'ideale

dell'arte; perché, se non si può uscire dal mediocre, se ne abbia almeno coscienza; e se l'arte è fiacca, rimanga sano il giudizio; né ci avvenga che si confonda, per esempio, Felice Romani con Giacomo Leopardi, come un critico veneziano ha osato di fare, o che si corra, subito, a dire: — Ecco l' Heine italiano! — Talora, la buona critica prenunzia il rinnovamento dell'arte.

Quando parlo di un Heine italiano, non alludo a questo ed a quello; e tanto meno, al nostro autore. Ho letto il suo libro, e lo stimo. Non so s'egli abbia fatto degli altri lavori; ma questo è tale che si può sperar bene di lui. Quando si studia di far lo spiritoso, talora cade nello sforzato o nel freddo; ma, non di rado, gli escono tratti di spirito, tanto piú felici quanto meno cercati. Manca d' invenzione e di profonditá; ma vi supplisce in parte con un costante buon senso, cosí raro ai giorni nostri. Riesce, sovente, nel far la caricatura di sé stesso; massime quando la caricatura non è un ozioso passatempo, ma tende a colpire certi difetti. Cosí l'autore fa una lunga descrizione del S. Gottardo; quando, poco poi, come riscotendosi, aggiunge: « Rileggendo questo viluppo di frasi, mi sento gran voglia di ridere ». — Qui, si ride a spese della retorica. E con la retorica, l' ha, proprio, di cuore. Nella descrizione del Lago Maggiore, paragona le isole Borromee a cigni, che si diguazzano nelle acque. E soggiunge: « Duolmi di aver, giá, messo in opera il classico paragone dei cigni, il quale mi verrebbe meglio in acconcio, parlando delle *bianche vele* ». Qui, c'è un' intenzione umoristica; mentre tu stai, tutto serio, a sentire il suo paragone dei cigni, ecco una fragorosa risata; e, di sotto al serio, scoppiare un ridicolo, che vi è, veramente. Ed ha ragione di prendersela con la retorica, poiché il suo stile ne è affatto puro; e qui è il suo maggior pregio. Scrive rapido, spedito, facile, con perspicuitá, con naturalezza, piuttosto arido che gonfio, talora semplice; stile raro, in un tempo che gli scrittori tendono generalmente all'ampolloso ed all'esagerato.

Ma queste qualitá non bastano a nascondere la povertá del fondo. Non hai, innanzi, un'anima ricca che si espanda, tri-

pudiando, al di fuori. Lascio stare che, qui, l'« umore » non ha niente di sostanziale, che è una mera esterioritá, una pura forma, talora, indifferente o ripugnante al fondo. Ma l'« umore » scisso anche dal suo significato, preso come pura forma, richiede grandi facoltá nello scrittore, perché non degeneri in una frivola fraseologia. Richiede, soprattutto, una certa eccentricitá, o singolaritá, che vogliamo dirla. L'umorista si fa un mondo tutto suo; si tiene discosto dal sentiero comune; si pone al di sopra di tutto ciò, che è fattizio e convenzionale; fanciulleggia e matteggia; dice cose, in apparenza, strane, e si dá, egli stesso, del matto e dello sciocco; e, nondimeno, è questa una profonda pazzia, piena di buon senso, che stracciando, senza pietá, ogni maschera, innanzi a cui s' inchina il volgo, tira diritto al fondo delle cose; nessuno ti fa tanto pensare quanto, spesso, un giullare di Shakespeare. Questo mondo, rinnovato o ringiovanito, manca all'autore, che lavora sopra una materia comune.

L'eroe di questo viaggio è lo stesso autore. Egli fa lo spensierato, lo stordito; sorvola, leggiermente, sopra tutti gli argomenti; folleggia. Questa è la superficie: che cosa ci è sotto? Una personalitá gretta e arida, vuota di entusiasmo, di sentimenti, di passioni, chiusa in piccolo giro d' idee, che non soffre, non medita, non ama, non può destare un vivo e durabile interesse.

In questa maniera di lavoro, mezzo principalissimo di riuscita è la potenza fantastica, la facoltá inventiva. L'autore satireggia per via di osservazioni, talora, spiritose; ma che, a lungo andare, stancano. Volete poi porre in rilievo un carattere, un costume, un difetto, richiamar, quivi, l'attenzione? Un fatterello, un accidente, un aneddoto, un paragone, un esempio, una citazione, vale piú che tutte le osservazioni, massime, quando non si ha una dose bastante di fiele, di malizia, di brio, per incalorirle. Si possono far mille considerazioni sulla esagerazione francese: ma il fatto del barbiere, nel *Viaggio sentimentale* di Sterne, vale piú che tutte esse: queste rimangono qualche cosa di vago, nella mente, che tosto va via; quel fatto

non lo dimentichi piú. Quanti accidenti nel *Viaggio sentimentale*! Come son ben trovati! Quanto varii! Ciascuno ti dipinge un carattere, ti descrive un costume.

Ben l'autore ha fatto entrare, nel suo *Viaggio*, un racconto ed una visione, dove s'innalza a piú alta e seria intenzione artistica; ma l'esecuzione parmi inferiore al concetto. Nel racconto vi sono situazioni stupende, ma trattate con impaziente leggerezza. Certo, è meglio una naturalezza abbandonata, che una pretenziosa gonfiezza; è minor difetto, ma è difetto. E che l'autore sia capace di meglio, si può inferire da non pochi tratti, pieni di semplicitá e di veritá. Eccone uno. « Eravamo soli, pieni d'amore e nel rigoglío della gioventú. Arrigo allora mi avvinghiò, con ambedue le braccia, e mi baciò sulla bocca, e le sue labbra tremavano, e noi fummo vinti. » Questo ricorda Francesca da Rimini. Il *Viaggio* di Bonamici è uno de' primi tentativi di questo genere, in Italia; e, per alcuni pregi, è degno della pubblica attenzione. L'autore non solo si è nascosto sotto un finto nome; ma sembra che abbia abbandonato il suo libro alla ventura, a giudicarne dal silenzio della stampa. La stampa è come la donna: vuol essere pregata e supplicata. Io l' ho letto, e mi è piaciuto. Vi manca quella serietá di fondo, quella vita interiore, che dá ad un lavoro il suggello della immortalitá; ma vi sono, come ho mostrato, alcune qualitá, ancorché secondarie, che rilevano, in lui, un'attitudine a qualche cosa di meglio. Meritava, dunque, che il suo libro si leggesse e si esaminasse. Veramente, ci è da gettar via la penna e dimenticarsi di leggere pensando alla fredda indifferenza con cui sono accolti oggi i lavori dell'ingegno: non dico rimunerati ch'è peggio.

Ma che farci? Bisogna darsene pace. Oggi, un incontro di otto zuavi con quindici cosacchi fa piú parlare che l'annunzio di un dramma o di un poema.

[Nel « Piemonte », a. II, n. 2, 2 gennaio 1856.]

[19]

SAINT-MARC GIRARDIN

« Cours de littérature dramatique »

Saint-Marc Girardin ha scritto, ch' è un pezzo, un corso di letteratura drammatica. Molto se n' è disputato a quei tempi; né è disutile che vi si ritorni sopra. Quando un libro sopravvive alle critiche contemporanee, se ne ha una buona opinione, che resta tradizionale. Si dice: — È un buon libro —; e se domandi il perché, si è impacciato a risponderti. Il vero perché è che cosí si è inteso a dire. Avviene de' libri quello che degli uomini: talora essi debbono la loro fama a certe circostanze accidentali, e, mancata la causa, rimane l'effetto: chi si attenterá a porre in dubbio un merito riconosciuto universalmente? Invano addurrai le tue ragioni: il piú spesso la ragione è vinta dalla tradizione. Cosí molte opinioni s' introducono quasi di soppiatto nella scienza, e vi sono rispettate per il lungo e non contrastato possesso. La critica esser dee una sentinella vigilante, che non dia adito ad alcuna opinione, senza il debito esame.

Saint-Marc Girardin dettò le sue lezioni sulla letteratura drammatica, quando fervea ancora la disputa tra classici e romantici. In questa contesa i romantici avevano un gran vantaggio. Essi dicevano a' loro avversari: — Noi facciamo: fate anche voi. Che cosa opponete a Victor Hugo? La *Lucrezia* di Ponsard! — E sí che se ne fece un gran dire; ed il povero Ponsard con suo grande stupore si vide mutato in un grand'uomo e posto accanto a Racine e Corneille.

Il nostro Girardin si guarda bene dall'opporre libro a libro; ma si caccia in mezzo ai combattenti armato di sillogismi I quali alla fin fine si riducono a quest'unico entimema perpetuamente ripetuto: — Gli antichi rappresentavano le passioni cosí e cosí; dunque voi che le rappresentate in altro modo, avete torto. — Volete voi conoscere tutte le lezioni di Saint-Marc Girardin? Leggetene una sola.

Qual peso dare a' giudizî, che di questo libro si fecero in tempi, ne' quali per amor di parte fu levata alle stelle la *Lucrezia* del Ponsard, giá morta e sepolta? Ora che quei tempi noi li guardiamo a distanza, possiamo riposatamente ragionare del libro.

Il critico si propone di combattere il materialismo introdottosi in letteratura. «La prépondérance de la sensation sur le sentiment est un des plus singuliers effets du style moderne. Nous ne représentons, comme nos devanciers, que les passions de l'âme, la haine, la colère, la jalousie, l'amour, la tendresse maternelle; mai nous les représentons comme des passions du corps; nous les matérialisons, croyant les fortifier; nous les rendons brutales pour les rendre énergiques.» Il fatto è vero; e lo scopo ch'egli si propone è lodevole. Cousin combatteva il sensismo in filosofia; Girardin lo combatte in letteratura.

Ma non mi pare acconcia la via per la quale si è messo. Ecco in che modo egli procede. Prende un sentimento qualunque e ti fa la storia della sua espressione artistica in tre etá: presso i Greci, nel secolo di Luigi XIV, ed ai nostri giorni. Nella seconda lezione, per esempio, ragiona del modo onde il teatro antico e moderno ha espresso i sentimenti che sono generati dal dolore fisico e dal timore della morte: e paragona l'*Ifigenia* di Euripide e Racine con l'*Angelo tiranno di Padova* di Victor Hugo. La conclusione è sempre la stessa. I moderni hanno raffinato e materializzato i sentimenti.

Questo metodo è viziosissimo. Non è possibile un paragone se non in paritá di condizioni. Voi mi paragonate *Catarina* con *Ifigenia.* E che vi è di comune tra loro, altro che il fatto materiale? Ambedue debbono morire; ma ciò non è niente ancora.

Quello che determina la natura del loro sentimento, è il loro « carattere », le « condizioni » speciali, nelle quali si trovano, le « persone » a cui parlano, il « secolo » in cui vivono, ecc. O forse non sará permesso di dolersi che come fa Ifigenia? Innanzi alla morte ciascuno esprime quello che sente, secondo la sua natura e le sue credenze e i suoi tempi. Altri la disprezza, altri la invoca. Il pagano, il cristiano, l'ateo, l'uomo volgare, il filosofo la guardano in diverso modo. Eleonora Pimentel e madama Roland morirono, come le donne di Alfieri, eroicamente, senza mandare un lamento: il patibolo fu per loro un piedistallo: « forsan haec olim meminisse juvabit » dicea Eleonora. Che cosa fa il Girardin? Sopprime tutte le gradazioni, si fa un tipo astratto e fisso del sentimento, e perciò falso, e lo impone a tutti i poeti. In poesia non si tratta di sapere se un sentimento che prova un personaggio, sia ragionevole, nobile, ecc., ma se, posto il tal carattere e le tali condizioni, il sentimento attribuitogli sia « vero ». Se Girardin avesse ben esaminato la situazione diversa in cui si trova Catarina e Ifigenia, avrebbe capito che l'espressione del loro sentimento è in ambedue vera appunto perché diversa: Ifigenia è Ifigenia e Catarina è Catarina.

Ben so che cosa mi si potrebbe dire. Ciascun sentimento risponde ad un tipo unico ed invariabile che soprastá a tutte le condizioni particolari, ed è il medesimo in ogni tempo e luogo, come la veritá e l'assoluto. L'amor paterno, per esempio, ha certe sue proprietá immutabili, alle quali nessuno può contraddire senza falsarlo. Certamente.

Ma il sentimento astratto non è poesia, non è cosa vivente. Né uffizio del poeta è di rappresentare il sentimento nella sua perfezione astratta. Shakespeare non ha obbligo di raccogliere in Otello tutti i caratteri della gelosia, né Alfieri in Filippo tutti gli elementi della tirannide; sicché essi siano la rappresentazione della gelosia o della tirannide sotto un nome proprio. A questo modo i personaggi poetici non sarebbero altro che mere allegorie.

Si crede comunemente che la poesia consista nello spogliare la realtá di tutte le sue imperfezioni ed alzarla alla piú alta perfezione, cumulando in lei tutte le buone qualitá. Con questa

presupposizione credette il Tasso che il piú perfetto suo personaggio fosse il Goffredo, e riuscí il piú imperfetto, perché il piú astratto. La poesia dee riprodurre la realtá «vivente», ecco tutto; né vi sgomentate, credendo che io cosí di un tratto di penna annulli l'ideale. Tutto ciò che vive ha seco il suo ideale, e perciò «vive»; altrimenti non è che un'unione meccanica di diversi elementi, «pura» realtá. Vivere è avere un'anima che pensi e senta. Che importa se il suo pensiero sia vero o falso, se il suo sentimento sia perfetto o imperfetto? Il poeta dee rappresentarci un uomo vivo; voi potete scendere a discussione con quest'uomo e dimostrargli ch'egli crede il falso, che il suo sentimento è piuttosto un istinto, ecc. Ma se egli crede e sente, è giá un perfettissimo personaggio poetico.

Triboulet deve essere tipo dell'amor paterno; vedete, dice Girardin, l'Orazio di Corneille. Ma niente affatto. Triboulet deve essere padre come può esserlo Triboulet. Fategli sentire l'amor paterno nella sua piú alta perfezione, e Triboulet non vive piú, Triboulet è morto; poiché le qualitá che voi volete dargli ripugnano alla concezione di Victor Hugo. Ma egli non è un padre perfetto. Come se il poeta dovesse rappresentare il padre perfetto, il geloso perfetto, l'innamorato perfetto!

Questa falsa teoria, da cui non possono nascere che esseri astratti o rappresentazioni allegoriche, ha prodotto quel materialismo, di cui si lamenta il Girardin. — Che cosa è divenuta la poesia? — domandava Diderot. — I vostri personaggi, o poeti, sono fuori della vita, fuori della realtá. Voi vi siete fitti in capo certe idee preconcette, a cui date questo o quel nome; i vostri nomi propri vivono fuori del tempo e dello spazio.

E per rimediarvi andò all'altro estremo, e sostituí ad un ideale astratto un reale astratto: la poesia diventò nelle sue mani una copia.

Girardin combatte questa tendenza, e non si accorge che la combatte appunto in nome stesso di quella teorica, che le ha dato origine. La via è sbagliata.

Che cosa è il materialismo dell'arte? È la pura realtá, cioè a dire l'astratta, la morta realtá. Che cosa opponete voi a que-

sto materialismo? Il puro ideale (il perfetto), cioè a dire l'astratto, il morto ideale. Le due teoriche menano alla stessa conclusione, all'annullamento dell'arte.

Ma il Girardin non intende a questo modo il materialismo. Nel padre Goriot di Balzac ed in Triboulet, l'arte, secondo lui, è materialista, perché in costoro l'amor paterno è piuttosto istintivo che ragionevole. Qui non c' intendiamo piú. Sono materialisti i personaggi rappresentati, non è materialista l'arte. È un grosso equivoco in cui cade il critico. E da quando in qua non sará lecito al poeta di rappresentarci la parte istintiva dell'uomo? Non è suo uffizio di cogliere i sentimenti in tutte le gradazioni che hanno nell'umana natura? Adunque un poeta od un romanziere non può rappresentare un uomo come Goriot e Triboulet? Il poeta è materialista quando non sa far muovere quell'istinto, quando rimane ne' confini del mero reale. Ma se quell'istinto è una forza viva, che genera dolori e gioie, che pone in travaglio tutte le potenze dell'anima, che avete a dirci voi? Il poeta ha creato un capolavoro. Né so perché dobbiate cacciarmi fuori della poesia gli uomini materialisti, come li chiamate, ovvero istintivi, che sono forse le piú attraenti creature poetiche.

Eccone un esempio: Bianca, figliuola di Triboulet, ama il re; ed il padre gliene domanda la ragione.

TRIBOULET

Et tu l'aimes!

BLANCHE

Toujours.

TRIBOULET

Je t'ai pourtant laissé
Tout le temps de guérir cet amour insensé!

BLANCHE

Je l'aime.

TRIBOULET

O pauvre cœur de femme!... Mais explique
Tes raisons de l'aimer.

BLANCHE

Je ne sais.

TRIBOULET

C'est unique!
C'est étrange!...
Je te pardonne, enfant!

(Atto IV, sc. I)

Povera Bianca! Che ti valgono i tuoi sedici anni e la tua innocenza e tanto cara ingenuitá? Tuo padre ti ha perdonato, ma Girardin non ti perdona. Tu ami per «istinto»; che sorta d'amore è il tuo, che non mi sai addurre una ragione, una ragione sola per giustificarlo? Perché l'ami? «Je l'aime.» Ma perché l'ami? «Je ne sais.» Tu sei una materialista bella e buona; e l'arte che ti ha creata e fatta immortale, è rea di materialismo. Sissignori; non crediate giá ch' io parli per celia: tale è l'opinione del Girardin. «Cette loi de l' instinct, loi toute matérialiste, est tellement la loi de tous les personnages du drame de M. Victor Hugo, que, lorsque Blanche avoue á son père qu'elle aime le roi, c'est encore par l' instinct qu'elle explique son amour; e cette réponse satisfait son père.» Fu giá tempo che l'amore si disse cieco. Si ama, perché si ama. Ma Girardin non ammette nel Parnaso che le passioni ragionevoli; ed il sentimento, quando non ha in sé un granello di ragione, è materialismo, è istinto, sensazione, non è piú sentimento, non piú poesia. Il fatto è che le passioni poetiche sono il piú spesso irragionevoli e istintive a cominciare dall' ira del divino Achille. La veritá è che sentimento e ragione sono due cose diverse, che possono star bene l'una senza l'altra; che ne' caratteri poetici di rado stanno insieme a quel modo che nel pio Enea e nel pio Goffredo; che la poesia deve rappresentare l'umana natura in tutta la ricchezza delle sue gradazioni dalla ragione fino all' istinto; e che è passato il

tempo di questa critica restrittiva e geometrica che giudica con la spanna ed il compasso.

Torniamo alla risposta di Bianca. Questa giovinetta è stata dal padre tenuta lontana dal mondo e custodita con gelosa cura nelle pareti domestiche. È ben naturale che quando le si affaccia innanzi un giovine che le parli un linguaggio appassionato, costui faccia nel suo animo nuovo ed inesperto una impressione incancellabile. Scopre poi che l'amante la scherniva, che il suo amore è insensato, che dispiace al padre. E nondimeno ella ama, ama di un amore insanabile, fino a morire per salvare la vita all'amato. Girardin vuole le donne forti, che sappiano sottoporre le loro passioni alla ragione. Ma vi sono le donne forti e le donne deboli; e queste ultime non sono le meno poetiche: vedete Francesca da Rimini. Girardin vuole che le donne abbiano coscienza di quello che fanno e sappiano rendersene ragione. Ma vi sono i caratteri inconsapevoli, che non sanno analizzare i loro sentimenti, che amano senza sapere che cosa è amore, che conservano qualche cosa di fanciullesco in tutta la vita, e sono le creature piú amabili della poesia. In veritá non c'è uomo sí rozzo che non si senta invaghito di questa Bianca, degna di starsi accanto a Giulietta e ad Ofelia, e che quando al padre, che le chiede la ragione del suo amore, risponde: — Non so; io amo, — non la guardi con compiacenza e non le dica: — Cara fanciulla! — Spesso l'amor del sistema crea de' sentimenti artificiali, e rende un dotto critico ottuso alle bellezze poetiche, e giudice men giusto dell'uomo semplice ed ignorante. Cosí è avvenuto di Saint-Marc Girardin.

Ma perché si veggano meglio le assurde conseguenze, alle quali mena il suo sistema, io mi propongo di scendere a qualche applicazione esaminando il giudizio che dá del Triboulet di Victor Hugo.

[Nel giornale « Il Piemonte » di Torino, a. II, n. 9, 10 gennaio 1856.]

[20]

TRIBOULET

Ho mostrato qual è il procedere critico di Saint-Marc Girardin. In luogo di afferrare un carattere poetico nella sua integritá, lo mutila, ne astrae il sentimento. Dopo questa falsa operazione, determina le qualitá generali di quel sentimento, e le mostra in qualche esempio del teatro greco o del teatro francese del secolo di Luigi XIV. Scendendo al teatro moderno, dimostra che quel sentimento non risponde piú né a quel tipo né a quell'esempio. — *Ergo*, ecc. — È una critica dommatica, cortese e temperata nella forma, assoluta e sistematica nel fondo.

Tutte le sue lezioni si rassomigliano; ciò che dirò dell'una, s' intenda delle altre. Usciamo da' generali e prendiamo ad esempio la sua ottava lezione.

Parla dell'amor paterno, e te lo mostra nel Don Diego e nell'Orazio di Corneille; indi stabilisce le qualitá o i caratteri di questo sentimento. L'amor paterno secondo il critico non è un affetto, ma un dovere; richiede tenerezza, ma congiunta con una certa « fermeté et grandeur ». Orazio ama il figlio teneramente; ma egli non esita a farne olocausto alla patria: il suo affetto è subordinato ad un principio superiore, al dovere. Ecco il circolo di Popilio. Chi non ama nella stessa guisa di Orazio, non è padre. E Triboulet non è padre, perché in Triboulet l'amore è istinto ed egoismo; perché ama la figlia non per lei, ma per sé; perché ama con tanta tenerezza, che questo sentimento si confonde quasi con un'altra specie di amore.

Orazio e Triboulet! Come è potuto venire in capo a Saint-Marc Girardin di pormi allato due personaggi cosí diversi? Chi è avvezzo a guardare nei personaggi la loro individualitá poetica, veggendo questo strano paragone, non può tenersi dal riso, con tutta la riverenza che si dee al critico francese.

Il sostanziale di un personaggio non è nel sentimento, ma nel carattere. Il sentimento, l'intelligenza, la forza, ecc., sono un lato solo dell'uomo, l'uomo di profilo; il carattere è tutta l'anima, sentimento, intelligenza, istinto, qualitá fisiche e morali, non astratte e scisse, ma determinate ed individuate: il carattere costituisce l'individualitá, la personalitá. Il sentimento dunque prende qualitá dalla natura dell'individuo nel quale si trova, e non ha niente di fisso e d'immobile. Francesca, Giulietta, Antigone amano tutte e tre; e la bellezza di queste creazioni è posta non nelle qualitá generali dell'amore, non in quello che esse hanno di comune, ma in quello che hanno di proprio, cioè nel loro «carattere»: a questo solo patto sono esse creature o persone poetiche. Un critico che, veggendosi un individuo davanti, mi dice che esso rappresenta il tale e tal sentimento, con gli stessi caratteri fissi che ha in tutti gli esseri poetici, mi cancella l'individualitá e me la riduce a specie, cioè a dire distrugge la poesia, smembra la vita. Quando i lanzichenecchi si avvicinano a Lecco, tutti sentono paura, gli abitanti in genere, e poi don Abbondio, Perpetua, Agnese. Ma questo sentimento diviene poetico, perché s'individua, e quindi si diversifica nei tre personaggi. Udite un maestro di retorica: — Fatemi un lavoro sull'amicizia, sull'onore, sulla paura, ecc.: immaginate un personaggio qualunque, e rappresentate in lui i fenomeni e i caratteri dell'amicizia, dell'onore, della paura, ecc. — Molti maestri oggi dánno de' temi su questo andare; è il difetto capitale del Bartoli, che lavora non di rado sopra l'astratto e dá nel retorico; è la conclusione pratica a cui mena la teoria del Girardin. Ma il Manzoni, in luogo di studiare le proprietá della paura e rappresentare lo stesso sotto tre nomi diversi, ha avuto innanzi tre individui, tre anime, tre caratteri, e tutto nella sua stupenda esposizione vive e si muove. La

paura opera in quelli diversamente e produce diversi effetti: ciascuno la sente a suo modo, secondo la sua natura: vi è differenza quantitativa e qualitativa. Sostituite, dunque, al sentimento il carattere, e si vedrá l'errore in che è caduto il Girardin.

Ma di errore nasce errore. Se voi mi annullate l' individualitá, se vi ponete innanzi dei tipi fissi, ritorna in essere la critica de' modelli e de' paralleli. Il tipo dell'amor paterno si trova nell'*Orazio* di Corneille: Orazio diviene dunque il «modello», da cui non si possono discostare tutti quelli che pongono in iscena un padre, e se volete, per esempio, dar giudizio del Triboulet di Victor Hugo, fate un raffronto, un «parallelo» tra Orazio e Triboulet. Cosí fa Girardin; ed io insisto, perché la critica presso di noi è generalmente ancora in questo stato. Fu giá tempo, che non si poteva parlare della *Gerusalemme* senza correre col pensiero all'*Iliade*. Con questa critica il Gravina ci dimostra che l'*Italia liberata* del Trissino sia un poema perfetto, perché affatto conforme al modello, all'*Iliade*.

Che si fa oggi nelle scuole? Parlo delle scuole, dove si è uscito un po' dalle parole e dalle frasi, e vi si mostra qualche tendenza ad una critica piú alta. Eccoti il professore in cattedra. Tu gli parli di un povero operaio gittatosi indarno nel Po a scampo di un suo compagno pericolante: ed egli ti risponde: — Eurialo e Niso; — tu gli dipingi la madre che piange sul figliuolo morto; ed egli: — Merope —; il suo cervello è un'officina di tipi e di modelli per tutte sorti di situazioni. Le lezioni del Girardin sono per questa gente un sussidio prezioso, un repertorio, un rimario di tipi e di modelli. Ci trovate il dolore tipo, l'amore tipo, il padre tipo, la madre tipo, il figlio tipo, ecc., ciascun tipo col suo modello corrispondente; quasi una spiegazione anatomica con le figure di rincontro; è arte e critica ridotta a meccanismo. Voi dovete considerarmi le cose, come le sono in sé, nella loro individualitá, e non ne' loro rapporti piú o meno lontani ed estrinseci. Questa critica a rapporti e a paralleli fa effetto, come le antitesi ed i concetti; ti colpisce, ti sorprende, e, se vuoi, ti diletta anche; ma non tardi molto a scoprirvi di sotto il vacuo e il falso.

Intento alle cose, dimentico le persone. Ho esaminato la dottrina con le sue conseguenze, senza che le mie osservazioni si debbano tutte applicare al critico francese. Non porta egli il suo sistema fino a questa pedanteria, anzi si mantiene sempre ad una certa altezza, aiutato da due preziose qualitá, di che gli è stata larga la natura, molta lucidezza e molto buon senso. Gli manca larghezza di studî ed abito del meditare; onde una certa chiarezza superficiale, che piace ai poltroni.

Consideratemi le cose come le sono in sé, nella loro individualitá. Volete esaminarmi Triboulet? Non pensate ad Orazio o a Don Diego; pensate a Triboulet.

Il moderno romanticismo francese non è stato in principio un prodotto spontaneo e nazionale; esso è sorto, come la rivoluzione, per opposizione all'antico, per impazienza di una critica decrepita, con la violenza della polemica, con l'esagerazione delle passioni. A quei tipi perfetti, a quelle bellezze assolute e tutte di un pezzo divenute fattizie e convenzionali, si oppose un sistema affatto opposto, che si battezzò per « romanticismo ». All'antica semplicitá si sostituí non solo la varietá, ma l'opposizione: studiate tutte le concezioni romantiche, e vi troverete in fondo un'antitesi. Alla bellezza si sostituí il brutto; e, se questo negli antichi romantici ci ha una gran parte, negli odierni è il sostanziale, il tutto. E due vie si tennero per conseguire questo scopo. Da una parte si attribuí il deforme ad un certo « fatale » concorso di passioni ed istituzioni sociali, senza quasi colpa dell'individuo, degno piú di compassione che di biasimo. D'altra parte si volle mostrare negli individui anche piú colpevoli qualche lato, per il quale essi potessero destare interesse. Non ci è uomo nel quale sia affatto cancellata la natura umana; rimane sempre in fondo al cuore qualche buon sentimento, che si rivela subitamente in certe situazioni della vita con maraviglia dello stesso colpevole. Il romantico disseppellisce questi sentimenti, te li pone in rilievo, e ti mostra ammirabile e sublime colui che poco innanzi giudicavi abbietto e depravato.

Questa concezione domina nei drammi di Victor Hugo: di tal natura sono *Marion de Lorme*, *Triboulet*, e *Lucrezia Borgia*.

Per darne giudizio voi non dovete ricorrere alla societá greca, al secolo di Luigi XIV: voi dovete studiarmi la concezione in sé stessa. Non so se sia stato fatto ancora un lavoro serio sulla natura e le tendenze del moderno romanticismo francese: io non posso toccarne neppure di volo, ché mi porterebbe troppo lontano. Mi restringo a Triboulet per quella parte che riguarda la critica del Girardin.

Triboulet congiunge con la deformitá fisica la deformitá morale, questa effetto di quella. Gobbo, brutto, incolto, povero e plebeo, fa il buffone di corte, schernito, svillaneggiato, sputacchiato. Questo lo immalvagisce: lo rende uno sfrontato ed un tristo. I suoi vizi nascono dalla sua situazione; mutate questa, e Triboulet diviene un onest'uomo, perché anche in questo stato egli ha un cuore, e sente la sua abbiezione ed è capace di rimorso. Vedetelo comparire in iscena; ha tutta l'apparenza di un tristo; ma attendete che egli sia solo, che vi sveli il fondo della sua anima, e voi gli avrete compassione, e voi potrete dire: — Tu non eri nato per essere un birbante! —

... Ah! la nature et les hommes m'ont fait
Bien méchant, bien cruel, et bien lâche en effet.
O rage! être buffon! o rage! être difforme!, etc.

Leggete quel monologo, e Triboulet diviene interessante.

In mezzo a tanta abbiezione, di cui egli ha coscienza e rimorso, vi è qualche cosa che lo rileva agli occhi suoi e lo nobilita: Triboulet è padre. Straniero e repulso nella societá in cui si trova, la figlia è per lui la societá. Solo, senza il conforto di una famiglia, la figlia è per lui una sposa, una madre, una sorella. Odiato odia: accanto alla figlia ama ed è amato. Fra' cattivi è cattivo: accanto alla figlia si sente virtuoso. Non ha un amico, non ha nell'universo cosa alcuna su cui possa riposare lo sguardo: la sua figlia è il suo universo.

... Ma cité, mon pays, ma famille,
Mon épouse, ma mère, et ma soeur, et ma fille,

Mon bonheur, ma richesse, et mon culte et ma loi,
Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi!
De tout autre côte ma pauvre âme est froissée

Triboulet non ha il carattere nobile ed uguale del vecchio Orazio; ci resta sempre al di sotto qualche cosa di rozzo e di salvatico. Odia, ama con lo stesso furore: egli è in una situazione tesa, che dee condurre ad uno scoppio violento. Quest'uomo è costretto a ridere, mentre la sua anima piange; a comprimere tutti i suoi sentimenti; a schernire ed essere schernito. Innanzi alla figlia si oblia, si abbandona, effonde in lei tutta la sua anima, tutti i suoi affetti; prova la dolcezza del piangere.

... Cela me délasse
J'ai tant ri l'autre nuit!

È soverchia tenerezza, dice Girardin; Orazio non si mostra cosí tenero. — Eh, mio Dio! Lasciamo stare in pace Orazio e il tipo dell'amor paterno ed il padre perfetto. Triboulet ama come Triboulet: che ci è di comune tra le due concezioni? Il Girardin non ha posto mente, che Triboulet si trova in condizioni straordinarie, e che perciò il suo amore ha una espansione quasi frenetica, che non trova riscontro in altro esempio. Bianca è per lui non una figlia solamente, ma tutto; ed egli versa in lei tutta la sua anima esulcerata, tutto il suo essere reietto dal mondo. In Orazio l'amore verso i figliuoli è in collisione con l'amore verso la patria, alla quale egli sacrifica i suoi affetti privati. In Triboulet non vi è collisione: l'amor paterno regna solo, in tutta la sua onnipotenza, ed è sentimento e dovere, passione e virtú, tutto.

Il giudizio del Girardin è per lo meno ozioso. L'amore di Triboulet è troppo tenero, egoistico, geloso, istintivo. Sia pure. Fin qui non mi avete detto ancor nulla. Voi mi dovete dimostrare che un amore siffatto non sia poetico, se volete venire ad una conclusione; e questa dimostrazione vi è impossibile: tutto

ciò che move potentemente il cuore umano sotto qualunque forma, e con qualunque carattere, è poesia.

Nel giudizio del Triboulet, come in tutti gli altri suoi giudizi, il Girardin pone male le quistioni: il punto di partenza è sbagliato.

Quando ho innanzi Triboulet, in luogo di pensare ai tipi astratti o a questo e quel modello, io mi domando dapprima: — Che cosa è Triboulet? — E mi studio di afferrare in tutta la sua pienezza la concezione del poeta. È la prima condizione d'una buona critica. E quando me ne son fatto chiaro concetto, ecco le sole due quistioni, che ha a porre la critica: — Questa concezione è vera? è viva? —

La veritá della concezione richiede che non vi sia dissonanza nelle parti, che i diversi elementi corrispondano col tutto e tra loro. In Triboulet, per esempio, tanta sovrabbondanza di affetto verso la figlia è vera, perché risponde alla concezione; e se egli amasse alla guisa di Orazio, il suo amore sarebbe falso, sarebbe una ridicola dissonanza.

Ma non basta che la concezione sia vera; deve essere viva: a questo sol patto è poesia. E la concezione è viva, quando non rimane un pensiero, ma diventa una persona. La concordia de' diversi elementi è unitá meccanica ed esteriore: è l'unitá dell'orologio. Triboulet non deve essere un orologio, ma un uomo. I diversi elementi debbono essere fusi e compenetrati; lavoro inconscio della virtú creativa. Ora Victor Hugo ha lavorato con troppa coscienza; il critico ha in lui preceduto il poeta. Le diverse parti della sua concezione stannosi dirimpetto, procedendo prima parallelamente, poi in antitesi. Avete prima il buffone, poi l'uomo, poi il padre; indi un'antitesi continuata. Ma l'anima non è fatta a pezzi né ad antitesi; tutto questo sa di artificiale. È un maestro, il quale per far comprendere la lezione dá alle sue idee una disposizione, non conforme alla loro natura, ma alla intelligenza degli allievi. Il romanticismo è nato in Francia con questo difetto: è stato un lavoro di riflessione piú che di arte. Ciò che si trova qua e lá in Shakespeare, è stato dai romantici raccolto, condensato, messo in rilievo ed in antitesi: indi qual-

che cosa di crudo e di duro nelle loro concezioni. Triboulet, se debbo dir netto il mio pensiero, mi pare una costruzione vivace, armonica, bene ordinata, ma non una perfetta creazione: difetto comune a quasi tutte le concezioni drammatiche di Victor Hugo.

Le quistioni poste a questo modo sono feconde, e ne può nascere un lavoro importante sopra Triboulet e sui drammi del poeta francese. Come le ha poste il Girardin non menano a nulla.

[Nel « Piemonte » di Torino, a. II, n. 20, 23 gennaio 1856.]

[21]

LAVORI DA SCUOLA

— Che lavori hai fatto finora? —, domandavo io a uno tra i primi discepoli capitatimi a Torino. Ed egli, per darmene un saggio, me ne citò tra gli altri uno su questo argomento: « Roma che parla a Cesare nel passare ch'egli fa il Rubicone ». Misericordia! Ricordaimi che in alcune scuole di Napoli si soleva pur fare cosí, e dissi tra me e me: — Tutto il mondo è paese! —. Nondimeno, è giá qualche tempo che da' piú sono posti in bando questi temi retorici, caduti in discredito, fatti segno al ridicolo; e predicare oggi contro le declamazioni retoriche mi sembra una vera declamazione. Il pericolo non è piú nella retorica, ma nel rimedio contrapposto da alcuni, che è anch'esso un male. Si davano de' temi astratti, indeterminati, senza contorni, senza determinazioni di luogo e di tempo: e costoro ti vengono innanzi ora con sotto il braccio un trattato di storia naturale o di botanica o di geografia. Una volta do a descrivere i giardini pubblici di Torino; ed uno mi parla di nord e di sud, ed un altro dell'erba tale e dell'albero tale: la scuola aveva in loro instillata un'anima artificiale. L'anima del giovane è cosí espansiva! Innanzi allo spettacolo della natura tante immagini, tanti sentimenti si affollano avanti! Oibò: uccidete tutto questo, e parlatemi di nord e di sud. Prima si voleva ne' componimenti un certo calore fattizio, il quale, poiché non veniva dal cuore, era tutto nelle parole: apostrofi, epifonemi, ipotiposi, esclamazioni, interrogazioni; e costoro richiedono al contrario una ma-

tematica precisione. La retorica esagerava le passioni: bando alle passioni! La retorica accumulava le immagini: bando alla fantasia! La retorica colorava di un falso colore poetico la vita reale: bando alla poesia! Fanciulli di tredici anni ti ragionano gravemente di Aristotele e di Platone, e non ti scrivono una lettera, che, con sussiego dottorale, non ti discorrano del governo della famiglia e de' doveri del padre e del maestro e del discepolo; e non ti fanno un racconto, che ben ti piantino tosto a mezza via, per isciorinarti una lezione di morale. Eccoci in un esame: con che par d'occhi i padri pendono da quelle dotte labricciuole, da cui sgorgano fiumi di sapienza; con qual sorriso essi li guardano, que' cari figlioletti, che ti sputano piú sentenze che non tutti e sette insieme i savi della Grecia! Sono orologi caricati dal maestro; son cavalli addestrati, che ti danzano un « *valzer* » e ti fanno un inchino: pappagalli imberbi, destinati ad essere un giorno con tanto di barba i piú gran seccatori di questo mondo.

Che fanno costoro? Per coltivare l' intelligenza inaridiscono il cuore, agghiacciano la fantasia, contraffanno alle tendenze naturali di quell'etá, cancellano e guastano tutto ciò che nell'anima ci è di spontaneo e di natío. Leggevo ad una giovinetta l'episodio di Cloridano e Medoro. Mi ricordo che quante volte ho letto, in mezzo a un gran numero di giovani, questo luogo dell'Ariosto, giunto a' due versi:

> Ma come gli occhi a quel bel volto mise,
> Glie ne venne pietade, e non l'uccise,

si è destato nell'uditorio un fremito irresistibile: cosí è ben preparato l'effetto: tanto vi è di veritá e di semplicitá insieme. Ebbene, guardai in viso alla fanciulla: era marmorea. Le domandai che cosa gliene parea. Impacciata, mi rispose non sapere che specie di moralitá si poteva cavare da questi due versi, — se non che forse questa, aggiunse dopo una pausa, che bisognava essere bello per ispirare pietá —. Insistei, e alfine confessò non saper trovare alcuna specie di bellezza in questi

versi, perché non vi era nessuna frase. Questa povera giovine è un'algebra vivente, arida come una pomice; ad una bella descrizione, ad un racconto pietoso de' nostri scrittori tu ti scaldi, ti commovi, la ti fa gli occhioni, non ti comprende. Qual sia il lavoro a cui ponga mano, lettera, dialogo, descrizione, racconto, gira e gira, va a dar di naso nella dissertazione. Ti deve rappresentare una persona addolorata? La ti dimostra che il dolore è giusto o ingiusto. Dee scrivere una lettera di ringraziamento? È una tesi sul debito della gratitudine. — Carina, fammi una lettera a tuo padre per augurargli il buon capo d'anno. — Ed ella giá volge in mente tre o quattro sentenze sull'amor filiale. Ha il cuore nel cervello; i suoi sentimenti, le sue immagini sono in lei niente di vivo ed operoso, ma morte astrazioni; dipingimi un uomo irato, ed ella ti dice che cosa è l' ira e quali sono i suoi caratteri. La sua mente è un vasto repertorio di definizioni, divisioni e suddivisioni, generi e specie; sembra un miracolo agli sciocchi; per gl' intendenti è una mente guasta, a cui non solo manca il senso del bello, ma del vero. E l' ha guasta la scuola. In luogo di abbandonarsi al suo senso immediato, alla sua impressione diretta, le hanno fatto prendere il mal vezzo di analizzare, smembrare tutto ciò che vede o legge, e tutto ridurre a definizioni, a principii morali, a frasi; metodo artificiale, che incadaverisce la natura e la scinde in frammenti anatomici. I suoi pensieri, quando non sono luoghi comuni, sono sottigliezze, poiché, in cambio di porsi in diretta comunicazione con gli oggetti, se ne sta a distanza, come fossero peste, e non pensa a quelli, ma alle sentenze ed a' concetti che se ne potrebbero cavare. Leggete quei due versi dell'Ariosto a chi che vi vogliate, e tosto alla sua mente si presenterá cosí vivamente in quella pietosa attitudine Medoro, che ne sará commosso. Costei vi andava pescando le frasi e la moralitá!

Pietro Thouar è tra quelli che meglio hanno studiata e compresa questa quistione. Leggete le sue *Letture di famiglia*, e non potete tenervi dal dire: — Ecco un uomo onesto; ecco un uomo che ha cuore —. Con che amore lavora in pro della gioventú, e con che intelligenza! Egli ha compreso che non bisogna andare

a ritroso della natura; che ai giovanetti piace l'udir racconti, e che il farne torna loro dilettevole e facile. I fatti ti danno essi stessi il filo; s' indirizzano a tutte le facoltá dello spirito, ti presentano non vuote astrazioni, ma la vita nella sua pienezza, nella sua veritá. Sono noti i racconti che egli ha fatti per esercizio della gioventú, maravigliosi per freschezza di lingua, non di rado affettuosi. E dove i giovani possano giungere in un genere di scrivere cosí conforme allo stato del loro spirito, lo ha dimostrato egli, riportando nelle sue *Letture di famiglia*, il racconto di una giovanetta, scritto con grazia, con ordine, con semplicitá.

Ne addurrò io un altro esempio. In queste sue *Letture* vi ha alcuni brevi racconti, da cui si possono cavare eccellenti temi per lavori da scuola. Ne lessi uno; lo spiegai a questa giovinetta; cercai di farle comprendere i caratteri, gli affetti, di scaldarla, di commuoverla. Ohimè! il racconto riuscí in una lunga filatessa o predica che pose in bocca a una madre confortante le figliuole a virtú: le sentenze, i precetti s' incalzavano, si succedevano a non finirla mai: immaginatevi una specie di donna Prassede, che fa la lezione a Lucia con quel successo che sapete. Diedi lo stesso argomento a un'altra.

Costei mi capitò che da lungo tempo non andava piú a scuola; la sua educazione era stata trascurata, ma non guasta. Non intendo con questo di censurare le scuole, né di alludere piú a questa che a quella; ma credo non disutile combattere questo falso indirizzo, dovunque si trovi. Con lei non perdei le mie fatiche. Facilmente si annoiava; di grammatica non voleva sentir parola; aveva in orrore l'ortografia; non le son potuti entrare mai in capo i punti e le virgole, tanto meno il famoso punto e virgola, il ponte dell'asino per i ragazzi: la inseguivano ancora certe reminiscenze di studi seccanti e mal fatti, ch'ella, dopo lungo tempo di disgusto e di ozio, ripigliava a malincuore. Lasciai stare grammatica, ortografia, analisi e frasi e incisi e membri e periodi e proposizioni condizionali e aggiuntive e disgiuntive, e tutto il solito corredo: le posi in mano il Manzoni. Questa lettura la trasformò; la

lezione divenne per lei una festa. Come stava attenta! Con che ardente curiositá mi guardava, quasi dal muovere delle labbra volesse indovinare le parole, coglierle essa a volo, compiere essa la frase! Sulla sua fisonomia mobile si riflettevano tutti i sentimenti, tutti gli affetti: ciò che era bello, le faceva una impressione istantanea, che leggevo nei gesti, negli occhi, nel sorriso, senza che ella se ne accorgesse. In breve fui a tale, che potei rappaciarla con la grammatica, con l'analisi, con le frasi, e fino con i terribili punti e virgole: faceva tutto questo, se non con piacere, con pazienza. Vo' riportare il suo lavoro, perché, insieme con quello pubblicato dal Thouar, può far fede a quale alto segno possa arrivare una giovane mente, quando è messa per la buona via. Un amico mi sussurra all'orecchio: — Non fare; ti si recherá a vanitá: sarai rassomigliato a certi spacciatori di ricette che empiono di annunzi tutti i fogli, pubblicando a suon di tromba le loro cure maravigliose —. Eh, mio Dio! facciamo ciò che il dovere ci detta, facciamolo con serietá, con buona intenzione, e lasciamo dire. Ecco il lavoro:

Le due fanciulle

V'erano due fanciulle, Lisa ed Amalia, la prima di una rara bellezza. Il capo ornato aveva di neri capelli; due occhietti negri e furbetti sfavillavano in mezzo a quel bel viso. Il suo frequente sorriso, cagionato in parte da un intimo senso, che l'avvertiva di essere cosí piú bella, faceva sì che piaceva a tutti. Amalia invece era venuta quasi deforme per una malattia, e naturalmente chiunque veduto avesse le due sorelline, della prima sola si maravigliava, e ad essa sola porgeva lode. Del qual trionfo s'avvedeva benissimo la bricconcella, e diveniva vanerella anzi che no, capricciosa, stizzosa con le sue compagne, e faceva dispetti a tutti quelli che non voleano sottoporsi ai suoi capricci. Allora il padre prendendola sulle ginocchia le diceva: — Lisetta mia, bisogna essere piú buona, studiare le lezioni, e non perdere cosí il tempo; e tutti diranno: è bella ed è anche buona Lisetta. Se tu invece séguiti ad essere cosí cattiva, diverrai brutta brutta —. Lisa, a cui la sua piccola

malizia non permetteva di credere che la malignitá facesse imbruttire, a questo non rispondeva niente, ma per i rimproveri fattile aveva sempre a mano delle scuse da mettere avanti, ed aveva tanta grazia nel dirle, che il buon genitore guardava Lisa, e si stringeva nelle spalle, dicendosi: — Se séguita cosí, non so cosa faremo di questa cattivella —.

Amalia non era bella della persona, ma di tanto piú buona e studiosa; e bastava che la madre le dicesse: — Questo non istá bene —, ed ella smetteva subito; sicché era voluta bene da tutti. Lisa sentiva una certa invidietta contro la sorella, e, per isfogare la sua stizza, la strapazzava e le faceva dispetti a piú non posso. Molto si affaticava la madre ad emendare la cattiva natura di Lisa, ma tutto era indarno. Se la sgridava, diveniva rossa, piangeva, chiedeva perdono, prometteva, ma poi piú facilmente dimenticava.

Un giorno la madre comprò due scatolette, una dorata e l'altra di rozzo legno. Lisa, vedendo i due balocchi, battendo le manine, si precipitò verso il piú bello, gridando: — A me, a me, quello: oh! la bella scatola! la voglio per me; dámmela presto —; e tripudiava dalla contentezza. La madre gliela diede, e porse l'altra ad Amalia, che anch'essa, tutta lieta del dono, saltellava per la camera. La madre se ne andò, e le due sorelle volgevano e rivolgevano fra le manine la loro scatoletta. Lisa, — la voglio far vedere alle mie compagne, diceva; esse non hanno mai avuto una sí bella scatola, e sí che avranno la rabbia, ed io ci avrò gusto. Guarda, com'è bella! è d'oro, sai! —; e cantarellando ripeteva: — Una scatola d'oro! ah che piacere! —.

Amalia guardava la sua ch'era di legno, ed abbassava il capo, ma il suo coricino non era capace d' invidia, e tosto si rasserenava e diceva: — Anche la mia è bella, veh!, quantunque non sia rilucente come la tua —. E Lisa rispondeva: — Sí, ma la mia è piú bella —; e metteva la sua scatola vicino a quella della sorella, come per fare spiccar meglio la differenza. Amalia, che, quantunque buona, sentiva nel cuor suo per la differenza della scatola qualche cosa che si approssimava ad un certo dispettuzzo, disse: — Guardiamo che cosa c' è dentro? — Guardiamo, — rispose l'altra; e si misero ambedue ad aprire. Amalia, battendo le mani per la non dispiacevole sorpresa, gridò: — Guarda, guarda che bei confetti! —. Lisa guardò nella sua, ma vi trovò dei cannelli di brace. Dapprima non arrivava a capire che cosa erano; li guardò ben bene, e non

prestava fede agli occhi suoi: le pareva e non le pareva, e per assicurarsi meglio ne mise uno in bocca; non ci era piú dubbio: erano carboni. Allora il gittar la scatola lungi, il pestar de' piedi, e il prendersela colla madre e con la sorella fu l'affare di un momento. Ma la buona Amalia, che ad onta della malignitá della sorella le voleva il meglio del mondo, corse tosto a prendere la scatola, e con garbo gliela porgeva, dicendole: — La mamma dice che è cosa brutta il far delle bizze: prendi subito la tua scatola, prima che la ti senta; se no, ti sgriderá. Se vuoi de' confetti, io te ne do, purché tu sii buona, che non piangi piú —. Lisa si rappattumò presto colla sorella, la quale le versò gran parte delle elettissime confetture; ma colla madre era ben altro affare: a parer suo lo scherzo era troppo grosso, e non si poteva perdonare cosí su due piedi. In quella entrò la madre, che aveva tutto veduto e sentito, e prese per mano Lisa, dicendole: — In quella scatola ravvisa te stessa: la è cosí bella al di fuori, e che ci è entro? Carboni. Sei bella, ma sappi che la bellezza è repente e veloce, piú fuggevole che non sieno i fiori che sbucciano in primavera. La bellezza è un nulla se non è unita ad un animo adorno di virtú: una malattia può tôrre ad una giovinetta la bellezza del corpo, e quella dell'animo nessuna cosa può toglierla —.

Da quel giorno in poi la virtú fece nel cuore della Lisa tanto progresso, che in poco di tempo non solo veniva lodata per la sua bellezza, ma ancora per la sua bontá.

L'argomento e lo scheletro di questo lavoro si trova, come ho detto, nel Thouar: la prima giovinetta ne aveva fatta una caricatura morale, una lunga predica di un non so chi a un non so chi; costei ne ha fatta una rappresentazione piena di veritá e di vita. Ben vi era qualche erroruzzo di grammatica, qualche scorso di ortografia, che ho corretto; soprattutto non si era ancora riconciliata coi punti e le virgole. L'improprietá di certe frasi e l'ostentazione di certe altre, un cumulo soverchio di diminutivi, il poco abile maneggio dei pronomi e delle particelle, qualche passaggio un po' duro, sono difetti facilmente emendabili. Ma è un lavoro scritto di un getto, concepito con chiarezza e con calore. Non ragionamenti, non digressioni, non vane

descrizioni: tutto sgorga dall' intimo del soggetto con un ordine e una misura poco comuni in questa etá. Tutto vi si muove, tutto vi è disegnato con sicura mano; l' inconscia autrice ha avuto innanzi vivi, mobili, parlanti i personaggi; spesso un epiteto, un gesto, una parola è tutto un ritratto. Che differenza tra quel padre e quella madre! sono due personalitá compiute. E come Lisa li ha ben capiti, la bricconcella! Si burla del padre con la maggior grazia del mondo: della madre sta in soggezione. Quanta malizia in questa fanciulla! e quanta grazia in questa malizia! Il suo carattere è cosí ben graduato, che fa presupporre nell'autrice un talento notabile di osservazione. E queste gradazioni non risultano giá da osservazioni, ma dai gesti, dalle parole, da molti particolari, che sfuggono agli osservatori superficiali. Vi si scorge una certa imitazione del Manzoni, non però nelle parole e nelle frasi. È una imitazione spontanea, di cui ella stessa non ha coscienza, avendo soprattutto saputo far sua quell' ironia amabile, che tanto diletta ne' *Promessi sposi*, che solletica, non punge.

L'uffizio della letteratura non è da alcuni ben compreso. Essa non insegna solo a scrivere correttamente, ma deve educare l'anima. Se il ladro ruba, non è perché ignori che sia illecito il rubare, ma perché ha il cuore guasto. Che giovano i precetti morali astratti, quando il vostro cuore è arido? Cominciate dall'educare il cuore. Molto si fa per l' istruzione del popolo, poco per la sua educazione: il simile dirò delle scuole. E quest'uffizio educativo si appartiene alle lettere.

— Ma che andate cianciando voi?, mi diranno alcuni padri e madri. Mio figlio? Che sappia scrivere da farsi capire, con tutti gli accenti e le virgole; e sono contento. Mia figlia? Che mi sappia fare una buona letterona per il capo d'anno o pel giorno del mio nome, con tutte le cerimonie e le gentilezze d'uso: contentissimo. Perdere il tempo appresso ad Amalia e Lisa! Che cosa ci si impara? Leggere i *Promessi sposi*! Che cosa ci s' impara? Sono storie di mia nonna, favole e bugie. Vogliamo un' istruzione solida, qualche cosa che si tocca con mano; un

po' di storia, un po' d'aritmetica, un po' di galateo, un po' di tutto ciò che è necessario alla vita. Tutto questo è utile, si vede: di Amalia e Lisa non sappiamo che farcene. — Il peggio è che un povero Maestro, dopo di essersi tanto affaticato a fare il bene, debba sentirsi qualche volta un' intemerata di questa natura. Ma tal sia di loro.

[Nel « Piemonte », a. II, n. 26, 30 gennaio 1856.]

[22]

« MEMORIE SULL'ITALIA E SPECIALMENTE SULLA TOSCANA DAL 1814 AL 1840 » DI GIUSEPPE MONTANELLI *

Innanzi al '48, quanti bei nomi! quanta poesia in ciascuno che noi congiungevamo con tutte le nostre aspirazioni! Nessuna differenza noi si poneva. Adoravamo sullo stesso altare Mamiani e Mazzini e Balbo e Azeglio e Gioberti, Giusti, Berchet e Niccolini, Montanelli, Salvagnoli e Guerrazzi. Noi siamo soggiaciuti; ma questi nomi rimanevano intatti. Che cosa si è fatto? Noi stessi vi abbiamo gittato sopra il fango; ciò che non hanno potuto le ire e le calunnie dei vincitori, lo abbiamo potuto noi contro noi stessi. Eccoli nimicissimi, sputarsi veleno. Né mai gesuiti e sbirri li vituperarono tanto, che noi non li vituperiamo più.

Quando io ho a mano uno scritto, e che vi veggo allusioni appassionate a persone, lo pongo da canto; né il pubblico favore mi fa velo sulla sua durata: nasce con l'occasione, e muore con quella.

Non è, a mio avviso, di questo genere il libro del Montanelli. Certo, anch'esso è nato di occasione; anche in esso odori de' fini personali. Sotto la veste del narratore, talora scopri l'accusatore o l'avvocato; talora si perde in recriminazioni inutili; ha innanzi ora il tal uomo, ora il tal libro; vi sono intere pagine,

* Si noti che questo articolo era dettato nel 1856.

che potresti chiamare argomenti « *ad hominem* ». Egli ha scritto nel 1850, quando da una parte i moderati, acquistato un centro di azione in un governo stabile, primeggiavano, e d'altra parte si levavano alti clamori contro Mazzini e i suoi. Avvocato di un partito ch'egli chiama « democratico italiano », il Montanelli si pone in mezzo fra i moderati e Mazzini, e tira botte agli uni e all'altro. In questa via, quanta materia di scandali! quante tentazioni! Pure, ha saputo per lo piú serbare tale misura, che i suoi avversari escono di sotto alla sua penna incontaminati. Non attribuisce al suo partito il privilegio dell'onestá o del patriottismo; non accusa alcuno di ambizione, di vanitá, di secondi fini; sobrio ne' biasimi, largo nelle lodi: combatte le opinioni, rispetta le coscienze. Un italiano, dopo lette queste *Memorie*, può venerare ugualmente tutti di cui si ragiona, quali si sieno le loro opinioni.

Né questa è giá tattica. In Montanelli vi è alcun che di sereno, che non dá luogo a fini personali. Mai non ti accorgi che egli senta odio o livore; e se parla severamente di alcuno, ti par di vederlo col sorriso sul labbro tendergli la mano e dirgli: — Facciamo pace —. Vi è qualche cosa nel suo scritto che ti fa dire fin dalle prime pagine: — Costui è un galantuomo —. Qualche cosa d' indeterminato, che lo scrittore non vi può mettere per forza, di cui egli spesso non ha coscienza, e che è come la fisonomia del libro. Certo, anch'egli ha le sue piccole passioni: e chi non ne ha?, un po' di vanitá, un certo dispetto contro il tale e il tale: senti della ruggine tra lui ed il Guerrazzi, dello scontento tra lui e il Salvagnoli. Ma il suo buon naturale caccia nel fondo queste tendenze ribelli, né gli vieta giuste lodi all'uno e all'altro, né lo fa eccedere nel biasimo: a queste angustie di parte soprastá l'amore del bene ed il culto della patria.

Questo per rispetto alle persone. E per rispetto ai partiti? E, dapprima, la differenza dei partiti in Italia è differenza di metodo o di contenuto? L'uno e l'altro. E giova toccarne leggermente.

Quanto al metodo, vi è un gran dire. Chi preferisce le congiure e le sette, chi la pubblicitá, chi la legalitá. Tutte opinioni

esclusive e parziali. Non vi è alcun metodo « *a priori* »: ciascuna rivoluzione ha il suo. Il Montanelli parla di questi partiti con quella benevolenza che ha mostrato inverso le persone. Trova timido ed infruttuoso il partito strettamente legale, capitanato in Toscana dal venerando Gino Capponi, ma senza uscir mai da' termini del rispetto. Tiene le sètte talora inutili, spesso dannose, riconoscendo però in alcuni casi la loro efficacia, e dando al biasimo una moderazione che gli concilia fede. Esalta il partito della pubblicitá o del coraggio civile, con tanto piú di autoritá, in quanto egli in Toscana ne ha dato nobili esempii. Ma egli crede questo metodo ancora oggi possibile, e lo pratica nelle sue memorie. — O voi che nel '48 facevate petizioni, proteste e dimostrazioni, niente vi è di mutato, siate conseguenti: abbiate il coraggio di manifestare quello che foste e quello che siete: io vi passerò in rassegna, nome per nome! — Oimé, mio buon Montanelli, tutto è mutato. Nel '48 ciascuno sarebbe corso da voi per avere un'attestazione di coraggio civile. Oggi la paura è maggiore che non il sospetto de' governanti; e voi siete per lo meno un imprudente. La veritá è che, come dice don Abbondio, il coraggio uno non se lo può dare. Tal tempo, tal modo. Quando alla societá manca la coscienza della forza, ed i piú sono pecore, a' piú arditi non rimane che sfogare l' indocile anima in segreti consorzi; sètte e dispotismo vanno di conserva. La societá è allora una massa inerte, tirata in qua e in lá da due opposti, la setta e il dispotismo, e manifestantesi all'occhio attonito oggi frenetica di libertá, dimani ferocemente reazionaria. Il lavoro della setta in questi casi non solo è inevitabile, ma è pur fecondo, lasciando ricordi di sacrifizi magnanimi e tradizioni di libertá, che a poco a poco si dilatano e fruttificano. E quando come per istinto si sente il gran giorno, il metodo del coraggio civile non ha bisogno di essere inculcato: viene da sé, la setta si trasporta ne' caffé e per le piazze. Che se da ultimo i governi concedono mezzi legali di esprimere l'opinione, il partito legale è possibile: la legge allora è istrumento di progresso e la civiltá cammina spontaneamente. La differenza di metodo non costituisce dunque differenza di partito, nascendo il metodo da un concorso

tutto speciale di accidenti, variabilissimi. Il Montanelli, per esempio, si maraviglia che i liberali napolitani abbiano una certa predilezione per le sètte. Or questo si può deplorare, ma non censurare. « *Justum est, quod necessarium.* » Che altra via rimane in un paese senza legge, governato dalla Polizia? Le sètte vi sono punite con pene gravissime, ed anche con la morte: eppure, il governo non è riuscito a sbarbicarle; né si accorge che l'arbitrio le alimenta, e che le non avrebbero piú ragion di essere e sarebbero presto screditate, ove si lasciasse all'opinione qualche altra via di sfogo. Ma per far questo si richiede maggiore abilitá che non ne abbia quel governo, la cui sapienza politica è tutta in una sola parola: prigione. Il metodo inculcato dal Montanelli è certo piú civile, piú nobile, e suppone una moralitá e legalitá nei governi e un sentimento di dignitá nei popoli, da cui si è ancora lontani. Ma è ciò a cui dobbiamo tendere; e le parole dello scrittore toscano non saranno, spero, infruttuose sulla nuova generazione.

Se nel metodo niente vi è di assoluto, non può dirsi il medesimo dei principii. Un libro di strategia rivoluzionaria ha un valore di opportunitá: per esempio, un libro che discutesse se la guerra per bande sia possibile in Italia, se le sètte sieno proficue in Napoli, ecc. Ma nelle quistioni di principii, se vi è molto di transitorio, collegato con gli avvenimenti e con gli uomini di questo o di quel tempo, rimane sempre al di sotto qualche cosa di piú generale, che dura al di lá di quegli avvenimenti e di quegli uomini, e s'innesta con altri avvenimenti e con altri uomini. Ora, mi pare che in questo libro i principii non sieno determinati abbastanza. Non basta dire: « Italia, libertá, democrazia, repubblica, ecc. »; le sono parole: ed è questo il difetto di molti libri politici di oggidí, vaganti in un mare d'idee contradditorie senza una bussola. Bisogna che ciascuna di queste idee sia ben definita e circoscritta nel suo significato filosofico e politico, cioè a dire come veritá e come fatto. Il Montanelli ragiona di un partito democratico, lontano dai moderati e dai mazziniani. Contro i moderati si fa mazziniano, contro Mazzini si fa moderato; i ragionamenti degli

uni gli sono arma contro gli altri. Sta bene. Ma che è questa terza cosa che sta tra i moderati e Mazzini? Quanto al contenuto, in che questo partito democratico si distingue essenzialmente dagli altri? Noi abbiamo bisogno di uscire dall' indefinito. Il Montanelli è cattolico: forse anche quello ch'egli chiama partito democratico? Il Montanelli vuole la democrazia; la vuole anche il Mazzini, anche i moderati. Il Montanelli è repubblicano, ma pronto a transigere con la necessitá delle cose. E Mazzini è pronto a scendere dall'alto della sua repubblica, se la salvezza d' Italia lo richiede, come nota il Montanelli. Ed altri è pronto ad alzarsi dal basso del suo riformismo, se la salvezza d' Italia lo richiede, come nota il Montanelli. La libertá è una scala mobile, che dal riformismo giunge fino alla repubblica sociale. L' indipendenza è una scala mobile, che dalla lega doganale giunge fino alla unitá assoluta. Il Montanelli in qual punto della doppia scala si trova? E dove egli sta, vi è pure il partito democratico? Nol so.

Alziamoci ora dalla politica in una regione piú serena. Lo scrittore politico deve considerare le idee nello stato in cui si trovano, cioè come fatto; ma non deve dimenticare per questo e tanto meno falsificare il loro valore assoluto. Il Montanelli sembra che talora evochi le idee secondo il bisogno, riducendo tutto a strategia politica: difetto comune a molti moderati, che chiamano vero ciò che è opportuno, utile, attuabile, ecc. Cosí, parlando del Gioberti non so proprio se egli approvi o disapprovi, sollecito di dimostrare l'utilitá ed opportunitá di quelle idee, che guadagnarono alla libertá una parte del clero. Tendenza pericolosa, ed atta a confermarci piú in quello scetticismo dissolvente, che giá c' invade anche in politica. Di che il primo esempio ce lo ha dato lo stesso Gioberti, che crea una veritá politica. Noi abbiamo bisogno di sapere innanzi tutto che cosa è vero, che cosa è falso, di avere una convinzione stabile; e se ci sono momenti transitorii, ne' quali ci è forza di piegare alla necessitá, chiamar questo necessitá e non veritá, e questa sola proseguire del nostro amore e diffondere con tutte le nostre forze. Oggi portate in palma di mano il papato, dimani ne tirate

giú a piú non posso; oggi vi beffate della sovranitá del popolo, dimani vi c' inchinate. Che avviene? Le vostre idee, presentate non come espedienti politici, ma come veritá belle e buone, lasciano vestigi nelle moltitudini, le quali non sanno che vi è una veritá dell'oggi e un'altra del dimani; e i credenti del *Primato* diventano gli avversari del *Rinnovamento*, insino a che la fede si spegne, i caratteri si abbassano e la veritá diviene il fatto o la forza: materialismo in cui muoiono i popoli.

Se dunque debbo dire tutto quello che penso, ed il debbo a un mio tanto amico, a cui sarebbe delitto dissimulare una minima parte del mio giudizio, il suo libro rispetto al contenuto non mi pare che abbia un gran valore politico e filosofico. E libri di questo genere non possono fare impressione durabile, se non lasciano qualche traccia nella storia dello spirito umano. Vi è qui un fondo d' idee non abbastanza lavorato da una meditazione concentrata ed amorosa, la quale solo può dare quella impronta di originalitá e profonditá, che è propria dei lavori geniali. E quando considero i bei capitoli intorno alla Toscana, dove con tanta sagacia è rappresentato il vario movimento delle idee ne' caratteri, nella letteratura, nelle sètte, nello stesso governo; mi persuado che al Montanelli per giungere a quell'altezza non sia mancata l'attitudine, ma una maggiore meditazione e una piú esatta notizia delle cose. Le sue *Memorie* cominciano dal 1814. Ecco dunque, secondo il mio avviso, in che modo si sarebbe dovuto procedere: notare tutte le idee della nuova civiltá ed accompagnarle nel loro progresso attraverso i fatti. Noi le vediamo dilatarsi, modificarsi, opporsi, mescolarsi, allargarsi in questa o quella classe, in questo o quello Stato, compresse ripullulare, prendere nuove forme, avanzarsi sempre, infino a che scoppiano irresistibili nel '48. Chi guarda sensatamente la storia degli ultimi tempi, vedrá moti speciali ed infelici, sterili in apparenza, ma preceduti e seguiti da un indefesso lavoro intellettuale e morale, che prende forza dalla sconfitta, che acquista maggior coscienza di sé in quell'antagonismo che dicesi reazione, che talora tiene sotto di sé inconsapevoli gli stessi governi, e che si rivela da ultimo in fatti, miracolosi per

il volgo, e lentamente preparati, e perciò naturali all'occhio dello storico. Questo lavoro in gran parte spontaneo apparisce qua e lá nel libro del Montanelli, ma a modo di accessorio e di polemica, senza un disegno. In un solo periodo egli determina maestrevolmente il progresso del liberalismo italiano: « libertá portate di fuori nel '99, colpi di mano nel... '21 e nel '31, rivoluzione uscente dalle viscere della nazione... nel '48 ». Queste parole dovrebbero essere l'epigrafe del libro, e la storia non dovrebbe essere altro che il loro commentario. E cosí, in luogo di quei magri sunti storici che ci dá dei diversi Stati d' Italia, interrompendo e frastagliando l' interesse, avremmo un'esposizione drammatica, qualche cosa di simile al suo bel lavoro sulla Toscana. Certo, se non è riuscito con pari felicitá nella storia d' Italia, gli è che egli non ne aveva quella conoscenza propria e immediata, che della Toscana.

Non dobbiamo dimenticare però, che questo libro è principalmente narrazione di fatti, massime personali. Quel contenuto vi sta come per incidente, né è giá ciò che dá importanza alle *Memorie*.

Molte se ne sono scritte intorno al '48, che non si leggono piú, compilazioni confuse e inanimate. Queste del Montanelli leggiamo con lo stesso diletto, che la *Vita* di Alfieri o del Cellini; e pochissime sono le prose italiane, che si fanno leggere volentieri, come ha ben notato il mio egregio amico Ruggiero Bonghi. Il libro del Montanelli è tra questi pochissimi, per alcuni pregi che vogliono essere studiati con diligenza: il che farò appositamente.

Per quello che ho discorso innanzi, mi par dunque che in questo libro non ci sia un contenuto, il quale, fatta astrazione dalle circostanze, dalle persone e da' tempi, stia da sé, abbia in sé stesso il suo valore. Dico ciò non a biasimo, ma per determinare la natura del libro. La parte storica vi è magra e incompiuta; le discussioni politiche o filosofiche non hanno niente di terminativo; vi manca quella originalitá e quella profonditá, che può solo far durabile impressione sulle generazioni. Tutto

questo è vero; ma tutto questo non costituisce la sostanza del libro. Che cosa è dunque? È l' Italia del '48, le nostre illusioni, le nostre discordie, le nostre passioni, come si riflettono a mano a mano nel Montanelli. Hai innanzi non una storia, non un libro filosofico o politico: hai innanzi delle memorie.

Le memorie sono spesso una forma letteraria, un mezzo comodissimo di esprimere le proprie opinioni, di accusare o difendere. Forse il Montanelli le ha scritte con questa intenzione; ma, entrato in materia, si è sentito artista, e l'amore del racconto è prevalso su tutti gli altri fini secondari. Ha fatto delle vere memorie. Tutto prende colore dalla sua personalitá e dal suo tempo; e la parte filosofica, per esempio, se considerata in sé stessa è di poca importanza, acquista un gran valore come espressione intellettuale del tempo. Diamone qualche esempio. L'esposizione che fa l'autore delle idee del Gioberti ed i suoi ragionamenti tu li trovi viventi ed efficaci in mezzo agli uomini, immedesimati co' costumi, co' caratteri, con le passioni. Non hanno valore come principii, ma come opinioni, e tu assisti al loro processo, alla loro vita. Uno dei luoghi piú belli di questa esposizione è dove il Montanelli ti pone sott'occhio le lotte interiori della sua anima.

Gli anni trascorsi in questo stato d'aspirazione alla veritá furono i piú poetici della mia vita; e, benché le cure cattedratiche ed avvocatesche, che mi portavano via tutto il tempo, non mi permettessero comporre versi, la lirica mi traboccava dal cuore; lirica d' invocazione alla fede robusta dei primi cristiani, e di rampogna alla filosofia che mi aveva promessa la scienza, e mi lasciava nel buio; lirica d' interrogazioni iterate all'universo, cercando la spiegazione del grande enimma dell'esistenza. E l'anima non mi affermava il Dio de' cristiani, ma nemmeno lo poteva piú negare, e aveva recuperato quel senso che, svolgendosi, diviene religione: il senso del mistero.

Poteva egli osare di piú; poteva introdurre il lettore ne' misteri di questa lotta, e ne sarebbero uscite delle pagine degne di Rousseau.

Ci ha due modi di raccontare. O tu segui la catena dei fatti, o, come fa spesso il Montanelli, tu ti distribuisci in capo la materia, la riduci a certe categorie o principii, intorno ai quali rannodi gli avvenimenti. Questo metodo è meno naturale ed artistico, e si richiede molto accorgimento perché non riesca nel falso. Per lo piú lo scrittore si abbandona a certe idee preconcette, alle quali accomoda i fatti, mutilandoli, sforzandoli. Parmi che il Montanelli abbia cansato questo difetto, essendo le sue categorie cavate dalle viscere stesse del soggetto: è una sintesi un cotal poco artificiale, ma esatta. Di che fa fede fra l'altro la narrazione delle cose toscane nel primo volume, e il sunto della storia di Napoli dal primo al secondo Ferdinando nell'altro volume. Questo metodo bene usato ha grandi vantaggi. Il lettore non va a tentoni dietro una confusa congerie di fatterelli senza potersi mai raccapezzare; fin dalle prime pagine ha la chiave del racconto, abbraccia ad una gittata d'occhio tutto l'orizzonte, e può senza difficoltá seguirle parte a parte. Il che spiega perché con tanto diletto si leggano questi racconti, sí che ti senti sempre piú invogliato di andare innanzi. A me è avvenuto piú volte che, consultando il libro per prendere nota di questo o di quello, senza saper come, ho tirato giú a leggere e leggere una buona mezz'ora. L'autore ha fatto egli la fatica che ha risparmiato ai lettori; ha studiato bene i fatti, ha esaminato il loro valore, li ha distribuiti per sommi capi, li ha generalizzati. E, per esempio, egli reca a quattro cause l'educazione politica dei toscani: la letteratura, la filosofia civile, gli atti del governo, le fratellanze segrete, e intorno a questi quattro capi sono aggruppati tutti i fatti. È un metodo pericoloso ed artificiale; la natura non procede a fil di logica, e spesso è contemporaneo quello che nel tuo quadro veggo successivo e staccato. Nondimeno il Montanelli vi ha adoperato molta perizia, e con la rapiditá dei suoi quadri supplisce in parte al difetto. Oltreché non saprei biasimare questo metodo nei sunti storici, dove l'essenziale non è tanto nei fatti quanto nei loro risultamenti. Ma quando l'autore entra nel movimento rivoluzionario, lascia questa via, e tien dietro alle cose,

come le si svolgono naturalmente: vedi un succedersi, un avvicendarsi, un incrociarsi, un mescolarsi di casi, che dipingono a capello la vita tumultuosa della rivoluzione. Vaglia ad esempio la descrizione dei moti di Milano e di Venezia, echeggianti con tanta varietá di accidenti e con tanta unitá di volere nei piú piccoli paesi di Lombardia.

L'interesse principale de' fatti è ne' caratteri e negli affetti. Moltissimi personaggi il Montanelli conosceva per fama e per udita; quindi noi li vediamo ritratti con mano poco ferma; talora sono puri nomi, il piú spesso sono accompagnati da qualche epiteto generale, che non ti lascia in mente una immagine ben fissa. Ma quando ha notizia esatta delle persone, hai un ritrattista di una sagacia poco comune. Non so se i suoi ritratti sono sempre simili al vero; ma li trovo sempre freschi e ben coloriti. Ecco il ritratto ch'egli fa dello « Stenterello », la maschera popolare di Firenze:

È un servitore, che non ama, né rispetta il padrone, e lo liscia, lo loda, lo diverte nel tempo che lo canzona dietro le spalle, e gli fa bistinchi e lo imbroglia. Astuto e simulatore d'imbecillitá, si rende conto della propria abbiezione; è vile, e non si vergogna di proclamare in frizzi spiritosi la sua viltá; è povero, e ne ride, e canta la sua miseria; fa le viste di non capire quello che non gli torna; è amico di tutti e di nessuno; un buon boccone, una dormitina e l'epigramma sono la felicitá suprema di questo artista repubblicano abbrutito.

Aggiungerò che il Montanelli mi par piú felice nel ritrarre caratteri, ove entri alcuna vena di comico o di plebeo, che i personaggi affatto serii. Vedrete il ritratto di Alessandro Poerio:

Ispirato e corretto..., di greco ingegno e d'italica sodezza, tipo di bella ed affinata natura napoletana, amante, entusiastica, arguta, cavalleresca, dove tirannide non la sciupi; nelle arcane armonie dell'anima malinconica Alessandro Poerio la crociata italica presentiva, e del fuoco consumatore che lo fará lieto combattente, e per quella in Venezia santissimo morto, accendeva un accenditore suo carme, il *Risorgimento*, marsigliese italiana.

Qui ci è dell' impacciato e del pretensioso: difetto raro nel Montanelli, il cui stile è vivace, ma semplice.

Il Montanelli concepisce con chiarezza e con calore; la sua immaginazione rifá il '49 con la fedeltá di un testimone e la vivacitá di un attore; e spesso i fatti gli rivengono innanzi con l'antica commozione. Mazzini disapprova il riformismo in nome del partito d'azione, confortando all' indugio e profetando una imminente rivoluzione europea. Odasi il Montanelli:

Eravamo nel caldo della lotta. La casa mia era un via vai di liberali in moto, che andavano e venivano a prendere istruzioni. Dovevo scrivere nello stesso tempo foglietti, libretti, articoli,... lezioni di dritto commerciale, difesa per fogliettanti sotto processo. Dovevo andare di qua e di lá... La fatica m'aveva ammalato; sapevo d'altronde che quest'azione era la sola utile, la sola possibile; sapevo che con la perseveranza l'avremmo spuntata: e mi si voleva contrapporre un partito d'azione!

Questo tratto è pittoresco; vi è del Cellini. Allo scrittore riviene la stessa impazienza, che gli cagionò la notizia nel suo gabinetto, e ti par di vederlo pestar de' piedi, lanciare il pugno in aria e dir con voce concitata: — E mi si vuol contrapporre un partito d'azione! —. Di rado innanzi ai fatti la sua anima dormicchia; il piú sovente lo vedi seguitare il racconto con sospensione, con interesse, accompagnandolo di osservazioni, di affetti: nel vario movimento dello stile leggi la mobilitá delle sue impressioni. Ma come a' piú grandi attori interviene che, usciti un tratto fuori della loro parte, e sentendosi raffreddi, suppliscono alla mancata spontaneitá con le reminiscenze della scuola, con tanto piú di esagerazione con quanto meno di veritá; il Montanelli talora lascia passare quel momento prezioso, in cui l' impressione scoppia nel tempo stesso che il fatto, che è il momento inconscio dell'arte o della creazione, e ritornandovi sopra lavora a freddo, cadendo di necessitá nel convenzionale e nel declamatorio. Il che avviene soprattutto quando mira al sublime o al patetico; e te ne accorgi allo stile contro il solito contorto e ricercato. Eccone un esempio:

Una cara giovanetta dall'anima temprata di forte dolcezza, cui [Alessandro Cipriani] aveva giurato fede di sposo poco più di due mesi avanti la morte, mi raccontava che, poche ore prima di essere assalita dalla febbre, aveva ricevuto una lettera, leggendo la quale si spianava colla mano la fronte, come la sentisse grave di peso funereo, e la lacerò, non volendo attristarla, con dirne nemmeno a lei il contenuto!... E in farmi il mesto racconto, la vedova giovanetta alzava al cielo i belli e grandi occhi cerulei, e sospirando esclamava: — Ah l' Italia! —. Consumata nel desiderio del perduto compagno, attratta nell'alito del sepolcro, povera Sofia, anch'essa martire d' Italia morí.

Tutto questo è detto con poca semplicitá, con pretensione: non si consegue l'effetto, appunto perché si guarda troppo all'effetto. « Peso funereo! », « alito del sepolcro! », questo mi sa di Guerrazzi; e fa contrasto con la maniera naturale e piana del Montanelli. Il quale, se mi riesce disuguale nella espressione de' grandi affetti, parmi a pochi secondo, dove si richiede grazia e spirito. Sotto questo aspetto voi potete talora giudicarlo freddo; non mai falso. Non ci è quasi pagina, dove non trovi qualche tratto di spirito, che spesso ti riassume tutto un carattere, come è un motto felicissimo con cui finisce il ritratto di un personaggio: « Avrebbe voluto fare il rivoluzionario con licenza de' superiori ».

Se non vado errato, parmi che in questo sia l'eccellenza del suo ingegno; e vi è stato mirabilmente aiutato dall'uso che egli ha della lingua toscana, la quale non mi è sembrata mai cosí cara e leggiadra come in queste *Memorie*. Non so dir per l'appunto s'egli ha pienamente risoluto il problema propostosi, « di parlare italiano senza cessare di essere contemporaneo ». Fra le due maniere non mi pare ci sia fusione, stannosi di rincontro, talora in crudo contrasto; e puoi dire spesso: — Questo è pretto toscano; questo è italiano —. Arrechiamone qualche esempio: « Benché il mio racconto pigli le mosse dalla Toscana, e a cose in Toscana fatte guardi precipuamente, tuttavia avrebbe torto chi non lo giudicasse a Italia tutta attenente ». Sembra che suoni la tromba in dir cosa tanto semplice: ci vedi la falsa

pompa del periodo cinquecentista, qualche po' di contorsione alla Guicciardini. Di periodi cosí fatti hai parecchi, massime nel secondo volume; e l'autore vi cade tutte le volte che si vuol mettere in ispese. A dimostrare la falsitá di questa maniera, non ho bisogno di altro, che di citare altri luoghi dello stesso Montanelli, dove tutto spira gentilezza e grazia. Egli appartiene a quella scuola che, dietro le peste del Manzoni, ha gittato via dalla prosa italiana tutta quella vacua sonoritá, tutti quei riempimenti e giri e perifrasi e leziosaggini, che chiamano eleganza, e le ha dato un fare franco e spedito.

Ad alcuni è parso biasimevole che il Montanelli faccia troppo apparire la sua personalitá: a me par questo il pregio sostanziale del libro. Nelle memorie, specialmente, il principale attrattivo è che l'autore vi si riveli tutto, con le sue buone qualitá, co' suoi difetti; e perciò è pur cara cosa quella *Vita* del Cellini e la *Vita* di Alfieri, e le *Confessioni* di Rousseau e le *Memorie* di Napoleone. Il Montanelli si fa centro presso che lui solo di tutto; quel « casa mia » gli viene spesso sotto la penna; dove non è con la persona, è con lo spirito; e dovunque spira qualche cosa di sé, scrittore subbiettivo quanto altri fu mai: il che dá qualche cosa di proprio ed incomunicabile alla sua maniera di dettare.

E qual la persona, tal l'opera. Egli ha piú impeto che forza; piú vivacitá che profonditá; piú gusto che originalitá. Onde nascono i pregi e i difetti del suo libro. Leggi correndo; mai ti arresti a meditare; niente ti colpisce fortemente; la lagrima non ha tempo di formarsi nel tuo occhio; il pensiero non ha tempo di germogliare nella tua mente: passi di cosa in cosa, di affetto in affetto, ubbidiente alla mobile fantasia dell'autore. Vi è qualche cosa in quel libro, che ti dice: — Avanti! —. E lo lasci mal volentieri, e ci torni con nuovo diletto. Non ti par giá di avere un libro innanzi: hai un uomo vivo che ti parla, cosí scolpita vi è dentro la sua personalitá. Immagina un uomo di facile e grato conversare: ti piace a sentirlo; non misuri le ore; lasci parlare solo lui; rimani attaccato a quella bocca; ma, quando gli hai volte le spalle, non ricordi piú niente. Di tal natura è il

libro del Montanelli: è un monologo, non un dialogo. E la lettura dev'essere un'opera a due, una domanda ed una risposta. L'autore deve fare una cosí viva impressione sul lettore, che lo costringa a fermarsi, a lavorare lui pure, a ripiegarsi in sé stesso. È il distintivo de' grandi ingegni, de' grandi lavori. Ma in veritá io sono di troppo difficile contentatura: ché nella presente mediocritá è cosa rara un libro come quello del Montanelli.

[Nel « Piemonte », a. II, nn. 45 e 46, 21 e 22 febbraio 1856.]

[23]

POESIE DI SOFIA SASSERNÒ

Sono piú volumi di poesie, differentissime. Ce ne ha di tutte sorti: sermoni, elegie, canti, leggende. A prima gettata d'occhi trovi in tutte gli stessi pregi: correzione, puritá di lingua, abile testura di verso, una certa eleganza di stile, cosí uguale che talora è monotonia, la misura del buon gusto anziché l'impeto del genio. E se ti arresti a queste qualitá comuni, rimani in forse, e non sai in tanta somiglianza qual giudizio portare di ciascuna poesia, e a quale dare il primato. Ma se lasci stare queste qualitá secondarie, dalle quali non si può cavare alcun criterio stabile, e guardi alla persona che si nasconde sotto alla veste, vedrai differenze spiccatissime, alle quali prima non ponevi mente.

Talora dici a te stesso: — La è un artefice non comune di versi, ma nulla di piú —; ora ti avvieni in una bella concezione, uscita pallida dalla fantasia, e qui lodi una immagine felice, lá un sentimento vero; talora ti par d'intravvedere qualche cosa, che vorresti e non puoi chiamar genio. Egli è che nelle poesie vi è maggiore varietá, che non ne abbia l'anima dell'autrice. La quale, con poca coscienza delle sue forze, si è messa a trattare argomenti di ogni maniera, che richiedono le piú diverse facoltá, quasi la poesia fosse un istrumento, che noi potessimo far suonare a nostro talento.

Arrechiamone qualche esempio: prendiamo una sua leg-

genda, *Nella*. È il diavolo, che apparisce in forma di un bel giovine a Nella,

> Pure et suave enfant, dont le cœur ingénu
> N'avait jamais bondi sous un trouble inconnu.

Molte di queste visioni troviamo ne' nostri antichi, carissimi per candore e semplicitá quasi infantili. La Sassernò vi ha gittato in mezzo qualche cosa di epico, ha allargate le proporzioni, ha sollevato lo stile; quasi ci voglia far sapere cosí, che ella sotto forma di leggenda ha mirato ad un'alta concezione. Negli antichi il fatto conserva il suo valore come fatto; e la poesia è in quel misto di maraviglia e di terrore, che procede da esso: la credulitá li rende poeti. Ma qui il fatto è un semplice velo, che cela sotto di sé un concetto: lo spirito del male che s' insinua a poco a poco nel vergine cuore di una giovinetta, il demonio seduttore. Prima si atteggia a vittima, poi rompe in bestemmie, poi si liquefá in dolcezze amorose. È un soggetto di altissima difficoltá, a cui si accostano trepidi i sommi. L'autrice l' ha reso ancora piú difficile, vagheggiando certe altezze, a cui non giunge il suo occhio: poiché, non contenta alla semplice esposizione, si è studiata di afferrare lo spirito del male nella sua essenza, nel peccato d'origine, frutto dell'albero della scienza. È una concezione che ricorda ad un tempo Goethe e Milton; e richiede una malizia, una ironia, una profonditá d' intelligenza e di sentimento che non è in lei. Che cosa dunque ne è avvenuto? Non ci è alcuna creazione in questa poesia: una parte consiste in descrizioni oziose, un'altra in pomposi discorsi, che fanno del demonio un filosofo scettico, e per soprappiú un maestro di rettorica.

Da questi soggetti epico-lirici, ne' quali la piú alta scienza si marita alla poesia, scendiamo a' soggetti puramente drammatici. Prendiamo *Mercédès*. È una andalusa, di passioni estreme, furente di amore, di gelosia. Questi soggetti mi sembrano anche superiori all'attitudine poetica della Sassernò. Fra tanta violenza e tensione di carattere, ci è di che farci correre un

brivido per le ossa, se l'autrice avesse avuto del suo argomento una geniale intuizione. Non un solo vestigio di caratteri o di sentimenti; in quella vece, descrizioni piú o meno felici, che ti mettono sott'occhio la superficie, e ti nascondono il fondo. È una di quelle poesie, che diconsi ad effetto, di cui ce ne ha tante presso i francesi, fondate su di un'antitesi. L'autrice rappresenta i due punti opposti della situazione, in mezzo a cui gitta sbadatamente ciò che è il fondo della poesia:

Elle danse, ardente, enivrée,
Ses pieds ne touchent pas le sol,
Du tambourin la voix cuivrée
Semble imiter le bruit d'un vol;
Sa robe courte et diaphane
Voltige autour d'elle dans l'air,
Elle tourne, tourne, elle plane,
Elle glisse, comme un éclair.

Eccoci ora all'altro capo della situazione:

..... comme un spectre à l'œil pâle
Elle se levait, commençait
Une serabande infernale.
Et dansait, et dansait, dansait.

L'autrice non ha rappresentato che la scena, quel non so che di teatrale, che s'indirizza all'occhio, e lascia vuota l'immaginazione ed il cuore.

Passiamo a' soggetti puramente lirici, semplici effusioni di sentimento. E ce ne trovi di ogni sorta: collera, gelosia, amore, vendetta, ecc. Prendiamo *Le dégoût*. È una di quelle poesie, che diconsi intime: l'essere che si spande al di fuori. L'autrice sente disgusto della vita del mondo, cosí sozzo di vizi, di vanitá, d'inganni. Il suo disgusto tiene «*du dédain, de la haine, du mépris*»:

Ne me demandez pas, pourquoi fière et hautaine
J'exprime quelquefois le dédain et la haine;
Pourquoi dans mes écrits

Ne se reflète pas l'universelle joie,
Pourquoi mon pied rétif de la commune voie
S'écarte avec mépris.

Ma l'orgoglio, il disdegno, l'odio, il disprezzo non vi stanno che di nome; sono sentimenti estranei al candore della Sassernò, alla mesta soavitá del suo sorriso. Quindi la poesia rimane una pomposa declamazione su' vizi del genere umano, una vaga generalitá.

Le vice a tout flétri sur cette terre impure,
Où domine l'opprobre, où règne l' imposture
Où l'or achète tout,
Où l'austère vertu sans pudeur est raillée,
Où toute vérité par l'erreur est souillée,
Où nul Dieu n'est debout, etc.

Queste poesie rimangono tutte fuori della sua anima.

Se seguitassimo per questa via, correremmo pericolo di smarrirci in sí gran numero di poesie, e riusciremmo a qualche cosa di negativo.

Ci è mestieri una bussola, che ci dia modo di trovare la via diritta: è necessario che innanzi tutto vediamo qual è l' ingegno poetico della Sassernò, se ella è buona a qualche cosa, e a che cosa.

Nelle piú mediocri poesie trovi un non so che d' indefinito, che ti pare profondamente vero; e una cert'aria di tristezza, che, senza sua saputa, s' insinua anche in mezzo alle gioie della vita. Alcuni hanno trovato queste poesie monotone: è la terribile monotonia della sventura. Leggete, e voi direte con me: — Quanto ha dovuto soffrire! quanto soffre questa donna! —. Per alcuni l'universo è la patria, l'amore, e che so io; l'universo di questa donna è il dolore, di cui ha uno squisito sentimento. A voler giudicare delle sue poesie, sembra che costei di buon'ora si sia sentita *sola*: la piú grande maledizione che pesar possa su di una creatura umana. E foss'ella almeno un carattere forte e *compiuto*, bastevole a sé stessa! È una di quelle nature

fragili e tenere, a cui fa bisogno, per sopportare la vita, di altri esseri, in cui si appoggino e si espandano. Il suo sguardo erra solitario, e, non trovando niente in cui fermarsi, rimane pensoso: la sua anima si ripiega in sé stessa.

Ciascuno porta seco un mondo interiore, che sente il bisogno di realizzare al di fuori. Tutta la realtá è venuta meno a questa donna; non ha un avvenire innanzi a sé, niente a cui tenda, per cui si affatichi: l'anima rimane oziosa.

Allez, amusez vous, la joie a tant de charmes!
Laissez-moi seule ici, seule, toujours,
Il me faut le désert, pour répandre des larmes.
Comme à vous le soleil pour chanter vos amours.

Il me faut le vallon obscure et solitaire,
Pour fuir le bruit d'un monde importun à mes yeux.
La solitude plait à la douleur austère,
Loin des hommes je crois être plus près des cieux.

Quando dunque la Sassernò pone mano a lavori, nei quali cerca di rappresentare la vita ne' suoi diversi aspetti, ella dimentica che a lei è negato il senso del reale.

È lo stesso stato di Giacomo Leopardi; ma con questa differenza. Il Recanatese ebbe tanta possanza d'intelligenza e di sentimento, che poté ricreare in sé quel mondo che gli mancava al di fuori, e dargli una compiuta realtá poetica. La Sassernò non ha neppur tentato questo lavoro interiore; non ha alcuna coscienza distinta del suo essere. La vita è per lei rimasa un «*rêve*», senza quel ricco contenuto, che ammiriamo nella lirica leopardiana. È rimasa un «*rêve*», qualche cosa di vago e di musicale, a cui ella non sa dare un nome. Sono sospiri che non diventano sentimenti; suoni che non diventano parole; fuggevoli ombre che non si fissano in immagini. La sua immaginazione si diletta a riposarsi in quelle cose che rispondono meglio a questo stato dell'animo: gli odori, i vapori, l'alitare del zeffiro, il mormorio delle acque; che è, per dir cosí, la musica della natura: materia ancora intangibile, che si presenta a qualcuno

de' nostri sensi, e si nasconde a qualche altro. Se ne può vedere esempio nelle sue poesie: *Pensées du soir, Pensées matinales, Une soirée sur mer.* In quest'ultima trovi «*une vague tendresse, des vagues couleurs, des accords mystérieux et vagues, une teinte rosée, ineffable, indécise, etc.*». Questo vago, che ella si piace di contemplare nella natura, è nella sua anima: ozio e quasi vanitá interiore, che produce diversi effetti, secondo i caratteri. Nella Sassernò produce per lo piú una stanca malinconia; onde il suo stile manca di pienezza, ed è a pensieri sciolti, quasi a singulti: diresti che la sua mente non sa seguire i pensieri in tutta la loro ricca esplicazione, e li gitta lí crudi, l'uno presso all'altro, desiderosi ancora di vita, di aria, di colore, di luce. È un'anima svogliata, annoiata, con una smaniosa tendenza a produrre, che non viene ad effetto: vi sono i primi germi della vita, senza sviluppo.

Mon esprit abattu, comme un roseau qui plie
Aux souffles des autans,
Ne sait plus résister á l'ennui, qui l'oppresse:
Je ne demande plus à ma froide jeunesse
Les roses du printemps.

Il qual languore tiene l'anima in una certa immobilitá, che ci spiega la monotonia di queste poesie. Non è in lei alcun contrasto, né differenza, niuna forza che si ribelli, che tumultui; è una linea dritta, le cui parti tutte si rassomigliano.

Per fuggire questa inerzia, ella si getta nel misticismo; in cambio della vita reale, che non può cogliere, mira ad un mondo ideale, che meglio si affá alla sua natura. Dico mondo ideale, e dovrei dire mondo astratto, poiché ella non ha neppure la forza di crearselo seriamente. Santa Teresa fa dell'altro mondo la sua vita, il suo avvenire; vive in esso e per esso; quindi l'estasi, la visione, il rapimento, una poesia di fuoco che investe la sua anima e la tien desta ed operosa. Nella Sassernò il sentimento religioso non è tanto possente, che la occupi tutta, e, ridonando uno scopo alla sua anima, la rinfranchi e la scaldi.

Nondimeno, esso vale a dare alla sua malinconia una tinta di dolcezza e di serena rassegnazione, ed a spargere qualche raggio di luce in mezzo al fosco ed al cupo della sua anima. Vi è in lei qualche cosa di cosí candido, che talora ti pare un fanciullo; e de' fanciulli rappresenta con molta felicitá gl' ingenui sentimenti: leggete il suo *Rencontre matinale* ed il suo *Ange gardien*. Tanta dolcezza e rassegnazione, tanta ingenuitá e purezza, e la sua caritá verso gl' infelici, che rende cosí pietosa la sua poesia intitolata *Souhaits*, mi fanno talora, quando leggo queste poesie, parer quasi di trovarmi in un tempio, e vi ci sto tutto raccolto e riverente. Certo, se tutti non possono dire: — Costei è una grande poetessa —; vi è un grido, che esce da tutti i cuori: — Costei è una donna virtuosa, di una virtú amabile e modesta —.

Come dunque si dovrá qualificare l' ingegno poetico della Sassernò? Lo chiameremo genio? La parola mi sembra troppo ambiziosa. È un genio, se volete servirvi di questa parola, i n i z i a l e, rimaso nello stato di istinto; qualche cosa di vago, che per determinarsi cerca e non trova la vita ed il sole:

Destin tronqué, matin noyé dans les ténèbres.

Determinato l' ingegno poetico della Sassernò, abbiamo ora un criterio per giudicare delle sue poesie. Raccomando all'attenzione de' lettori, nell'ultimo volume uscito alla luce, tre lavori: *Église isolée, Plainte, Mes vertes collines*, che meglio dánno una idea del suo sentire: le due ultime specialmente si possono considerare quasi una storia della sua anima.

Nel suo addio a Nizza *(Mes vertes collines)* vi è accento di veritá, che di rado trovi ne' suoi poemi di occasione. La sua vita giovanile le si risveglia dinanzi con tanta forza, che ella vive per un momento in quel dolce passato, sotto il cielo del suo paese; quando un grido improvviso ci rigetta nella realtá...

Nice, adorée, adieu: terre, oú mourut ma mère,
Adieu, patrie, adieu!

Vediamo qui il germe di una poesia rimaso infecondo; e chi vuol conoscere che cosa vi manchi, legga le *Ricordanze* del Leopardi. L'autrice ci presenta innanzi il mare, la valle, il bosco, il prato, il ruscello, la chiesa, la collina; ma invano domandi un sentimento o una immagine legata a questi luoghi: in che è posto l'attrattivo di questo genere di poesie. Dico un sentimento o una immagine, che esca dal comune, che parta dall' intimo dell'anima commossa. Leopardi ha gittato in mezzo alle sue rimembranze una magnifica creazione, *Nerina*. Ma quali sono le sue ricordanze?

Où j'allais tout enfant puiser l'eau fraîche et pure
Dans le creux de ma main...
Où j'égarais mes pas...
Qu'enfant, je saluai de mon premier sourire
En bégayant leurs noms...
Où de mon père encore l'image révérée
Apparait à mes yeux.

È evidente che queste memorie, troppo generali, non escono dall' intimo della personalitá umana, né producono sull'autrice una gagliarda impressione: e ve ne accorgete alla frase scolorita. Nondimeno, vi è in questa poesia un senso di mestizia vera, che è dappertutto e non è in alcuna parte. È mancata alla poetessa nizzarda la forza di dargli una faccia, e rimane perciò un vago suono senza significato e senza eco, che si perde nell'aria. Eccone un esempio:

Où de mon père encore l'image révérée
Apparait à mes yeux.

Qui vi è una semplicitá arida. La figlia non ha saputo trovare un solo accento che esprima la sua commozione innanzi a quella funebre ricordanza.

L'altra poesia, *Plainte*, è lo specchio dell'anima, una effusione malinconica dell'anima stanca di lamentarsi. Ciò che vi

domina, è l'angoscia del sentirsi sola in questo mondo; e l'autrice vi ritorna parecchie volte.

Mon berceau fut sans jeux, ma vie est sans bonheur,
Ma jeunesse sans rêve.
Voyez autour de moi point de fraîches oasis,
Mais le désert sans bornes...
Comme un agneau perdu sur le bord du chemin
Et qui cherche sa mère,
Moi j'erre seule, hélas, sans qu'on tende la main
A ma douleur amère...
Je n'ai pas de foyer, d'enfant, dont le baiser
Rayonne sur ma vie,
Pas de famille, hélas, dont les bras caressants
M'enchaînent à la terre.
Rien, rien, que l'abandon autour de moi, Seigneur,
Et que la solitude.

Il tono di questa poesia è una tristezza stanca, ineloquente, come qualche rara volta è in Leopardi. È una stanchezza, che ammortisce ogni entusiasmo e calore poetico. Dentro l'anima vi sta come un sepolcro; niuna ricchezza e pienezza di vita: in luogo d' immagini, escono gemiti, degli « *hélas* ».

Questa poesia è come l'aura che spira in tutte le altre; in ogni ispirazione ci è della *Plainte*. Ma è un grido dell'anima che rimane quasi sempre una povera interiezione, tanto piú languida, quanto piú ripetuta, che non giunge mai a conoscersi, a decomporsi, a diventare una proposizione; e, priva com' è di contenuto, di differenze, di opposizioni, a lungo andare annoia. Questo difetto di virtú creativa, questa povertá d' immaginazione e superficialitá di sentimento ti mostrano nella radice stessa della vita qualche cosa di arido.

Nella *Église isolée* l'autrice si sforza di uscire da questo vago di sentimenti e di porsi avanti qualche cosa di meno indeterminato; né le vien fatto. Poiché, infine, che altro è l'*Église isolée*, se non la *Plainte* recitata non a casa, ma in chiesa? Non vi è di mutato che la scena. E sta bene. Perché in questo vago è tutto

quel molto o poco che la natura le ha dato di poetico: ella non dovrebbe mai uscirne. La chiesa non ha allargato il suo orizzonte, non ha scaldata la sua immaginazione. La natura è in festa; la sua anima è in lutto, ed il contrasto l'intenerisce.

> Je penchai vers le sol mon regard attristé
> Où tremblait une larme.

Ma il suo cuore rimane chiuso; e nemmeno in presenza della Vergine si espande.

> Oh prends moi sur tes ailes,
> Je souffre, et j'ai pour toi reçu dans le combat
> Des blessures mortelles.

«*Je souffre*», «*nous nous soupirâmes*», «*rêveurs sans oser nous parler*», «*l'âme recueillie*», «*le coeur plein de soupirs et le sein oppressé*», «*douleur amère*», «*douleur sévère*», «*notre mélancolie*», «*la paix mélancolique*», «*l'église isolée*», «*la nef déserte*», «*l'autel solitaire*», «*seule je me traîne...*». È una poesia a sospiri e a lagrime, che solo interrompono la solitudine ed il silenzio. Questo mutismo sepolcrale riesce al sublime, quando vi si intravvede al di sotto qualche cosa di profondo; ma qui al di sotto vi è il vuoto. — Che hai? — «*Je souffre, je soupire, une larme tremble dans mes yeux*»... — Ma che hai? —

Quello che ella ha, si rivela, prima e sola volta, nel suo *Ange et Milna*, che è il suo piú notabile lavoro. Quel freddo germe lí s'incalorisce alquanto, ed ha un principio di vita: ella si è cercata e si è trovata. Questa poesia è il vago come vago, è il fondo dell'anima sua, che si crea un mondo in cui si riflette. Milna è una giovinetta a cui la realtá è ancora un libro chiuso, nutrita di desiderii indefiniti. Ella ama qualche cosa, a cui non sa dare un nome, né una faccia, l'indeterminato: la sente e non la vede. E la sente in tutto ciò che la terra ha di piú vago: vi è ad un tempo il vago dell'anima ed il vago della natura. La sente nel suono dell'onda, nel tremolare del-

l'erba, nella fragranza del fiore, nel fremito del vento, nel lungo e malinconico sospiro dell'aura vespertina.

Pourquoi ce long soupir plein de mélancolie?
J'entends venir ta voix du fond de l' horizon,
Elle monte, elle monte encore,
Passe dans une fleur, frémit sur le gazon,
Où pleure en m'appellant dans le vague sonore..
... Tes pleurs mélodieux
Tombent sur la mousse argentée;
La calice des fleurs, les étoiles des cieux
S' inclinent aux accents de ton âme attristée. —
Esprit, qui donc es tu?... —
Oh! laisse moi te voir!... tout m'ennuie ici bas!...
Éprise de mon rêve étrange,
Je fuis un monde impur qui ne te connaît pas,
Et parmi les humains, moi je pleure, mon ange!
Oh! laisse moi te voir!...

E poiché lo cerca e non lo trova, il suo pensiero lo leva ne' cieli; vede

Arcs-en ciel, rayons prismatiques,
Vives clartés, masses de feux,
Immense océan de lumière,
Globs d'or, etc.

Ma non vede il suo amato.

Invisible pour toi, je sens ta main qui tremble
Dans ma main, que tu ne vois pas.

Egli è che il cielo è non men vago della terra, né può darle ciò che non è nella sua anima. Dopo un momento di «*rêve*», che l'autrice chiama estasi, Milna ricade nel suo languore che la consuma.

J'aspire vers le ciel, et ton céleste amour
Consume mon âme embrasée.
Je languis ici bas, hâte mon dernier jour!...
La fleur implore ainsi la goutte de rosée.

E viene l'ultimo giorno,

Et l'ange, en s'envolant, disait: — Viens avec moi! —
Lorsqu'un cri de bonheur répondit: — je te vois! —

Vi è una etá della vita, nella quale l'anima, non ancora conscia della realtá, sente bisogni e desiderii che non sa definire, vaghe aspirazioni verso lo sconosciuto. La Sassernò rimane perpetuamente in quella etá; non ne sa uscire, non sa concepire altro. Ma in quella etá, quanto la realtá è meno appresa, tanto piú calda è l' immaginazione; e l'anima, in luogo del mondo che le manca, se ne crea un altro, e lo popola di ombre, d' immagini, di creature. La Sassernò ha il sentimento, ma non la fantasia di quella etá; il mondo reale le manca, e non sa farsene un altro; o sia in terra, o sia in cielo, non sa farsene un altro; quindi il vuoto, e, sua conseguenza, la noia e la tristezza. Ora, prima condizione della poesia è l' immagine, è che si vegga. Milna vede l'Angelo in morte: quest'angelo, questo ideale, il poeta deve vederlo in vita, e la Sassernò non lo ha veduto. Rilegarlo nell'altro mondo gli è come negare alla terra la poesia, e condannarci a vivere nel fango o nel vuoto. L'autrice non ha saputo appropriarsi il reale, purificarlo, idealizzarlo; il suo «*rêve*» è rimaso incompiuto, freddo, confuso: ella è Milna che soffre e languisce, e non sa di che; onde la sua poesia è un lungo e monotono lamento, che non può destare alcuno interesse, perché privo di contenuto. In fondo alla poesia del Leopardi ci è il nulla; ma esso ha dirimpetto, eterna contraddizione, l'essere: l' immagine egli te la distrugge, ma dopo di avertela mostrata in tutto il rigoglio della vita, e di sotto alla morte ripullula sempre, per morire un'altra volta. In fondo a queste poesie ci è il vago, il puro vago, che tende a determinarsi e non può. Ora, il vago è quel non so che di tumultuoso nel nostro mondo interiore, prima che ne scintilli la creazione poetica; quell'oscuro movimento o divenire che precede la concezione, e che ne' mediocri, non pervenuto mai a maturitá, si manifesta nel disordine e nella confusione delle idee non abbastanza di-

geste. Qui è il carattere e l'imperfetto di queste poesie. Vi è un sentimento che rimane superficiale e monotono, senza alcuna immagine che gli sottostia. Quando l'immagine svanisce, finisce la poesia, e Dante pon termine al suo poema: la Sassernò apre il libro, quando Dante lo chiude. Apre il libro, quando il germe non è ancora fecondato; quando il Dio, che si agita in petto del poeta, non è ancora Verbo.

[Nel « Piemonte », a. II, nn. 62 e 64, 12 e 14 marzo 1856.]

[24]

«CLELIA O LA PLUTOMANIA»

COMMEDIA IN TRE ATTI DELL'ATTORE G. GATTINELLI.

Finora dei lavori drammatici pel concorso del 1856 non è stato rappresentato, nel teatro Carignano, che una commedia del Gattinelli, intitolata: *Clelia o la Plutomania.*

Vittorio e Clelia si sposano contro il volere de' loro genitori. Dopo alcun tempo, Clelia, resa giá madre, è abbandonata dal marito, che si dá a vita licenziosa e dissipata, ed è scacciato dalla casa paterna. La giovane, preso il nome della madre e spacciatasi per vedova, facendo lezioni di musica, provvede alla propria ed alla educazione della figliuola; sicché, in poco tempo, di rozza ed incolta che era, diviene una compitissima signora. Accolta in casa del suocero, come maestra, e saputolo innamorato di sé, maneggiasi cosí destramente, che corregge il marito e lo riconcilia col padre.

A quest'azione se ne annoda un'altra. Il suocero, Maurizio Arpioni, è un plutomaniaco, un giuocatore alla Borsa. Mosso da sete di guadagno, cumula speculazioni sopra speculazioni, e, quando crede di aver rovinato il suo concorrente, Andrea Casani, si trova di aver rovinato il proprio figlio. Clelia, che è il «*Deus ex machina*» di questa commedia, si vale del potere che ha sul suo cuore per emendarlo.

Quasi queste due azioni non bastino, l'autore ve ne aggiunge alcune altre accessorie: l'amore tra Agata e Luigi Ar-

denti, l'amore tra Emanuele poeta drammatico e Vittorina figlia di Clelia, l'amore tra Antonio e Giustina; e i tre amori riescono, secondo il solito, in tre matrimonii. Dimenticavo una vecchia, che la fa da giovine e cerca marito.

Di questi fatti incidentali toccheremo appresso. Parliamo ora delle due azioni principali. Quantunque ugualmente importanti, e distinte di scopo e di contenuto pure non costituiscono un dualismo vizioso, avendo la loro unitá in Clelia, nella quale le due azioni, che camminano parallelamente l'una accanto all'altra, s' incontrano e si riuniscono. In effetto, Clelia persegue un doppio fine con lo stesso mezzo, valendosi dell'amore che il suocero le porta per conseguire la sua emendazione sotto il doppio rispetto di padre e di uomo. Aggiungerò che Maurizio non è un cattivo padre per durezza di cuore, per mala natura, ma principalmente per avarizia, increscendogli che il figlio « disperdesse il suo danaro », come dice il Gattinelli; sicché la sua riconciliazione col figlio è giá un passo alla sua emendazione: le due azioni cosí s' implicano e si suppongono a vicenda.

Ma se la concezione si può giustificare, può dirsi il medesimo della esecuzione? Sono due azioni tutte e due principali, che procedono di fronte; che naturalmente s' intoppano, s' intricano, si nuocono a vicenda: che frastagliano, dividono e quindi indeboliscono l' interesse. Si richiedea la grande perizia che il Gattinelli ha della scena per vincere questa difficoltá. E l' ha vinta.

Nel primo atto sono le due azioni intrecciate molto abilmente, sí che vedete spiegarvisi innanzi a poco a poco le sparse fila di tutto l'ordito. Né ci volea meno di questa lunga preparazione, di questo lunghissimo primo atto, per gittare un po' di luce in un intrigo cosí complicato. Il quale scopo l'autore ha saputo conseguire senza il tedio de' racconti, mostrandoci gli antecedenti e i caratteri dei personaggi e lo stato presente delle cose, base della favola, per via di brevi dialoghi e d' incidenti e d' incontri collegati naturalmente. Poi, delle due azioni, l'una è per lo piú rappresentata, l'altra per lo piú narrata: l'una

ha luogo sotto l'occhio dello spettatore, l'altra fuor della scena; l'una in casa, l'altra in cittá. La qual disposizione è naturale; essendo il luogo della scena la casa di Maurizio, a cui mettono capo i due intrighi: sicché ciò che si fa in famiglia noi lo vediamo, ed i personaggi che vengono e vanno ci fan conoscere l'altra azione che ha luogo al di fuori. Con quest'abile disposizione le due azioni non s'impediscono, non si urtano, non istancano l'attenzione. Anzi l'autore dal concorso delle due azioni ha cavato i piú belli effetti della sua commedia; poiché, non essendo costretto a rappresentare quello che avviene fuori della scena, ma a farcene sapere l'essenziale per via di notizie, che se ne danno da quelli che vengono, nasce spesso un contrasto comico tra quello che si dice in casa e quello che si fa al di fuori; e cosí, mentre Maurizio fa il sentimentale con Clelia, lo vedete tutto a un tratto piantarla, sapendo che ci è danaro a riscuotere.

E che la difficoltá sia stata vinta, si può anche inferire dall'impressione; poiché non mi pare che la commedia abbia generata in nessun punto stanchezza o disattenzione o esitazione negli spettatori, che in mezzo ad un nugolo d'incidenti non hanno mai perduto il filo degli avvenimenti. Ho a dir tanto male della commedia, che ben mi si perdonerá di essermi alquanto indugiato sopra questa parte buona.

Nel giudizio de' lavori d'arte non soglio mai attenermi alle nude regole, che spesso creano un gusto artificiale. Non sono di quelli che innanzi a' casi di Olindo e Sofronia corrono subito con l'animo al paragrafo tale di Aristotile, o innanzi al suicidio di Bruto si domandano se è classico o romantico: simili a quei medici che alla vista di strazianti dolori stannosi senza batter palpebra, dicendo in cuor loro: — Ecco un bel caso da studiare. — Amo la scienza, ma a patto che l'uomo vi si conservi vivo al di sotto; pregio la critica, ma a patto che non falsi o distrugga l'ingenuitá de' miei sentimenti. Quando sono al teatro, io voglio godere, e mi c'illudo, e mi abbandono alle mie impressioni come l'ultimo del volgo; tanto che, se alcuno mi domanda allora del mio giudizio, io ho dimenticato Aristotile

ed Hegel e Gioberti e tutta la mia scienza, e sto lí confuso ed impacciato, incapace di rispondere altro, se non che: — Ho riso; ho pianto. — Vuoi tu, o critico, giudicare bene? Conserva questa facoltá preziosa, conservati uomo; e guardati soprattutto dalle tue teoriche, che, scisse dal sentimento, sono vuote e morte astrazioni.

La scienza critica è fondata sulla veritá e freschezza delle prime impressioni, che tu devi riandare ed esaminare diligentemente. Siccome la poetica non può tener luogo del genio, cosí la critica non può tener luogo del gusto; ed il gusto è il genio del critico. Si dice che il poeta nasce; anche il critico nasce; anche nel critico ci è una parte geniale, che gli dee dar la natura.

Nella *Clelia* ci sono alcune parti patetiche, ma la Ristori *(Clelia)*, il Boccomini *(Vittorio)* ed il Gattinelli *(Maurizio)* hanno pianto soli e troppo; noi ci siamo rimasi indifferenti. Al contrario, si è riso dall'un capo all'altro; né ci è stato un solo momento che si sia sentito noia o stanchezza, salvo nelle parti serie. Certo, vi sono stati alcuni visi arcigni, alcuni uomini severi, ne' quali certi motti, che faceano ridere attorno, generavano disgusto; i quali aggrottavano le ciglia e gridavano — oh! oh!, — a gran dispetto di Bellotti Bon, messo in terzo a far ridere, quando la Ristori e Boccomini aveano voglia di piangere. Sono dissonanze incidentali e perdonabili; ma la commedia, nel suo insieme, è stata udita con diletto, ed ha prodotto alcune volte una certa espansione di allegria.

Tale è l' impressione. Io posso ora raccogliermi in me stesso: riflettermi su di essa e determinarne il valore. Mi son subito domandato, se l' impressione prodotta sul pubblico avea un carattere estetico. Mi spiego. Si è riso. Ma anche il saltimbanco fa ridere; anche tanti melensi in tante conversazioni; anche le scimmie fanno ridere co' loro attucci, con le loro boccacce. Perché dal riso si possa inferire la bontá di un lavoro comico, è mestieri che il riso esprima la soddisfazione della nostra facoltá artistica, o, in altre parole, che abbia un valore estetico: che svegli la nostra immaginazione e la renda operosa.

Certo, il poeta si può indirizzare a' sensi, al cuore, alla mente, non però come ultimo scopo, ma come via a giungere fino all'immaginazione. Vi sono, per esempio, de' poeti, che credono di aver fatto tutto, quando sono giunti fino al pianto; ma vi è anche un pianto inestetico, come il pianto della Ristori nel terzo atto, dove il pubblico rimane indifferente, perché la sua immaginazione rimane oziosa. Victor Hugo capita alcuna volta in questo difetto. Porta tanto lungi il patetico, che il cuore usurpa il luogo a tutte le altre facoltá. Il poeta dee aver cuore, ma non sí che turbi ed inaridisca la fantasia: le Muse sono fanciulle serene, che convertono i pensieri e i sentimenti in immagini. Non è artistico il tuo pensiero, quando m' invoglia a meditare e non a fantasticare. Non è estetico il tuo pianto, quando mi strazia senza scaldarmi. Non è poetico il tuo riso, quando la bocca ride e la fantasia dorme. Una sciabolata ti può far piangere di dolore, ma quel pianto non ha niente di estetico: parte dal senso e rimane nel senso. Al contrario, se tu piangi per paura, l'arte vi può aver luogo, poiché la tua fantasia è turbata da mille immagini ingrandite del pericolo che ti sta sopra, e queste immagini si riflettono e si riproducono negli spettatori: sei poeta tu e rendi poeta lo spettatore. Similmente, una storpiatura di parola genera un riso inestetico, perché questa buffoneria volgare non ti dá che il fatto materiale, sterile, il confronto della parola storpiata con la parola nella sua integritá; e poi?... è poi niente altro; non ti desta una sola idea accessoria, una sola immagine; parte dal senso e rimane nel senso. Ma, se quella storpiatura ti dá una nuova parola, che abbia un significato opposto alla prima, o che alluda alla situazione o a qualche personaggio; ove sia ciò ben fatto, vi può essere arte; perché non si tratta piú di un semplice confronto o giudizio, ma tutta la situazione, tutto intero il carattere, ti si affaccia innanzi; e, mentre ridi, ti si affollano tante altre idee accessorie che il riso si prolunga e s' innalza fino all'allegria. Ond' è chiaro che non ogni pianto è tragico, né ogni riso è comico.

Ciò posto, non esito a dire: la commedia del Gattinelli ha

prodotta una impressione rare volte estetica. Ha tenuto viva la mia attenzione, mi ha fatto ridere, mi ha fatto godere; ma non di quel godimento che si gusta innanzi alle bellezze dell'arte e che si chiama estetico. Mi ci sono divertito, come mi diverto a guardare de' fuochi artificiali o le boccacce di un buffone di piazza. E perché?

Perché il comico egli lo ha cavato da particolari occasionali, esteriori, volgari, e non dall'intimo stesso della situazione; perché quegli stessi particolari fanno una impressione materiale e passaggiera senza lasciare alcuna traccia nell'immaginazione.

Guardiamo prima alla situazione. Il Gattinelli ha inteso tanto parlare dello scopo morale, e che la commedia dee essere emendatrice de' costumi, e che il vizio dee esser punito e la virtú premiata, e che so altro, che in luogo di abbandonarsi allo spontaneo ed ingenuo sentimento dell'arte, ha dovuto far seco il seguente ragionamento: — Ecco qua un discolo e un giocatore di Borsa, due viziosi in iscena: che ne faremo? La poesia è un sacerdozio; i critici non aprono bocca che non ti parlino di scopo morale. Una commedia senza scopo morale! Tolga il cielo! La passerei bella. Meglio una poesia senza poesia, che senza scopo morale. Bisogna dunque delle due cose l'una, o che i miei due viziosi la finiscano male, o che si convertano a santa vita. — Il Gattinelli ha scelto il partito piú mite; ed ecco in mezzo una savia donna, che si propone di emendare il marito ed il suocero. Cosí il discolo diviene un buon marito ed un buon padre, ed il suocero manda al diavolo la Borsa e i danari e l'avarizia, facendo in un minuto tante buone azioni, da cancellare tutte le cattive della sua vita. Vi fu chi disse, non senza spirito: — Questi plutomaniaci sono, in veritá, buona gente. — Un altro chiamò questa « la commedia delle conversioni ». A dire il vero, in grazia dello scopo morale, la commedia finisce col negare sé stessa. Nel giudicare un lavoro soglio per prima cosa spogliarlo di tutti gli accessori ed afferrarne il sostanziale. Che cosa è in fondo questo lavoro? È la conversione di due viziosi operata da una donna. Scopo se-

riissimo, che non ha in sé niente di comico, anzi è la negazione della commedia.

La commedia è la parte prosaica e difettosa della vita, che cerca di farsi valere di rincontro alla poesia e alla morale, a ciò ch'è bello, nobile, generoso, ecc., sostituendovisi e prendendone l'abito esteriore; onde un poeta francese ebbe a dire che «la commedia è la scimmia della tragedia». L'uomo vizioso, per esser comico, non dee porsi come vizioso, sentirsi tale, vergognarsene, averne rimorso; in questo caso abbiamo non piú la commedia, ma il dramma. Deve egli esser contento di sé, parlar leggermente de' suoi difetti, beffarsi de' nobili caratteri, degli uomini di cuore, come di bambini, puritani, spartani, inesperti del mondo, viventi nelle nuvole, ed opporre al loro ideale il mondo reale, la vita pratica, il positivo; tale è il fondo della commedia. In apparenza è la negazione della poesia, la caricatura della severa probitá ed onestá, la parodia di tutte le virtú, di tutte le grandi azioni che si ammirano nelle tragedie: una scuola d'immoralitá. Che si ha a fare? — Poniamo in iscena i viziosi e convertiamoli, facciamone gente da bene, risponde il Gattinelli; cosí salviamo la capra e i cavoli. — Cosí avrai uccisa la capra e non avrai salvati i cavoli; avrai distrutta la commedia nella sua radice e non avrai fatta la tragedia. Immaginate il cardinal Borromeo che si fa a convertire don Abbondio. E voi di quel divino dialogo del Manzoni volete farmene una commedia? e non vedete che il comico lí si dissolve a poco a poco sino alla compiuta negazione di sé stesso? Guardate in ultimo don Abbondio, guardatelo commosso e pensoso; egli è cosí poco comico, come Maurizio, che finisce col piangere e col dire: «*mea culpa*».

E lo scopo morale? Facciamo dunque che i due viziosi sieno in ultimo vituperati, che loro incolga qualche disgrazia. Adagio. O questa fine procede per istretta catena di cause ed effetti da tutti gli antecedenti, ed avrete distrutta la commedia, non ci potendo essere schietta allegria comica, quando lo spettatore vegga a poco a poco balenarsi dinanzi il precipizio, al quale i due viziosi inconsapevolmente camminano incontro; o questa

fine procede per caso, e voi non avrete conseguito lo scopo morale, dicendo lo spettatore in cuor suo: — Poteva succedere altrimenti. — Vedete, dunque, in quanti impacci si dee trovare un povero galantuomo per questo benedetto scopo morale.

Volete voi una ricetta perché senza stillarvi il cervello conseguiate lo scopo morale? È semplicissima; non ve ne date pensiero: siate artisti, ubbidite all'arte. Credete dunque che l'arte sia in sé cosa immorale: sí che vi bisogni soprapporle uno scopo morale? Ma la commedia? Che sorta di moralitá vi può essere nella commedia? essa che rappresenta il reale, il positivo, la materia, e lo gitta in viso con aria di scherno all' ideale, allo spirito? Qui la quistione si fa seria. E so ben io un saccente che voleva sbandita dalla societá la commedia, come scuola di corruzione; e so ben io un pedante che, frantendendo Hegel, negava alla commedia la qualitá di arte. Le due conclusioni vanno insieme. Se la commedia non è morale, perché è la caricatura di ogni nobile cosa, la commedia non è arte, perché è la materia che fa la caricatura dello spirito, la prosa che fa la baia alla poesia, il reale che si beffa dell' ideale. Ma ella è l'una e l'altra cosa; è moralitá e arte. In che modo?

Rimanendo commedia, rappresentazione del vizio; e tanto vi sará piú di moralitá e di arte, quanto la rappresentazione sará piú viva. Rappresentatemi la plutomania, ma non m' introducete un poeta drammatico che declami pedantescamente contro di essa: le prediche lasciatele al pulpito. Rappresentatemi la plutomania bene, e non sentirete bisogno, per esser morale, di convertire il plutomaniaco, o di fargli rompere il collo. Perché, quando voi mi rappresentate il vizio, la prosa, la materia, il reale, che si pone esso, e sol esso, come il sostanziale, l'ideale, il vero, il serio della vita, scoppia irresistibilmente il riso. E il vostro riso è un attestato di moralitá e di arte. Voi ridete perché siete un uomo morale ed avete il sentimento dell'arte; perché vi si rivela subito il contrasto fra quello che è nelle pretensioni dell'uomo vizioso e quello che è nella vostra coscienza. Rendete il vizio ridicolo; fateci ridere a spese di Maurizio; il riso è piú morale che tutte le conversioni e le

punizioni del mondo. Aristotile dicea che il pianto purga le passioni; anche il riso. È inutile avvertire ch' io parlo di difetti e non di colpe, le quali non generano riso, ma orrore e disgusto, e non appartengono alla commedia.

Per questo mal compreso scopo morale il Gattinelli, non contento di Clelia, introduce nell'azione un poeta, che è come il moralista della commedia. Qui predica contro la plutomania, lá contro la vita licenziosa; Clelia è il missionario, egli è il predicatore; ed hanno stretto lega offensiva e difensiva contro i due formidabili viziosi, contro il plutomaniaco padre ed il discolo figlio. Che cosa è avvenuto? Che si ride a spese del predicatore, contro l' intenzione dell'autore. Quando in effetti Vittorio o Luigi Ardenti gli rispondono per le rime, il pubblico ride insieme con loro; ride non di loro, ma del poeta drammatico, che cosí fuor di luogo viene a sciorinarti le sue lezioni; ride non de' suoi sentimenti, ma della sua pedanteria.

Lo scopo dunque di questa commedia non è comico; pure la commedia potrebbe, fino a un certo punto, andare avanti, se i mezzi fossero comici, se l'azione si potesse svolgere comicamente. Ma è peggio ancora.

Quali sono le situazioni? Un uomo, che ha abbandonata la moglie giá madre; che s' innamora della figlia senza conoscerla; che incontra la moglie in casa del padre suo dopo quindici anni; che, ottenuto il perdono, nel sommo della felicitá, ha la notizia di aver perduto alla Borsa tutto il suo. Un padre di famiglia, che per avarizia scaccia di casa il figlio, da cui ha la vita salva in un tumulto popolare, mezzo di riconciliazione; che tende insidie ad un onesto operaio, padre anch'egli di famiglia, per subissarlo; che, credendo di rovinar lui, rovina il proprio figlio; che riconosce nella sua innamorata la moglie del figliuolo. Una donna, tradita dal marito, che soffre con eroica serenitá la miseria e la sventura; che s' introduce in casa del suocero per riacquistare un marito ed uno stato; che è costretta a far lieto viso a tutti e mescolarsi negli scherzi frivoli di una famiglia leggiera. Che momento solenne è il suo incontro col marito! Con che rimescolamento si sente la sua romanza! Con che trepidazione

si attende l'abboccamento tra' due sposi! E queste situazioni sarebbero comiche! Ma qui vi è materia da dieci tragedie.

Quali sono gli affetti? Trapassi subiti a grandi gioie, a grandi dolori; rimorso e vergogna e pentimento nel figlio, e nella gioia del perdono, racquistando moglie e figlia, ecco sopraggiungere l'angoscia della miseria, rovinato, e rovinato dal padre; nuovi rimorsi, nuovi dolori, nuove gioie. E quanto contrasto di affetti nella donna! quante ansietá! quanti passaggi dal timore alla speranza, dal riso al pianto! Non parlo del suocero che in una sola giornata soffre le agitazioni di tutta intera una vita. Questi affetti corrispondono ad un tragico « *pathos* », e giungono spesso fino allo strazio.

Quali sono i caratteri? Un figlio discolo, ma giá attinto dal rimorso: per entro alla sua leggerezza penetra un elemento serio, che, a poco a poco, se ne insignorisce e consuma ogni parte comica. Un padre, fatto dall'avarizia crudele, snaturato padre, cattivo uomo, piú odioso che comico, ma che dall'amore viene a poco a poco emendato, rifatto, reso capace di nobili e generose azioni. Una donna, cinta dalla doppia aureola della virtú e della sventura, carattere assolutamente serio, posto lí per annichilare con la sua presenza ogni specie di comico. Sono, questi, caratteri stupendi in un dramma, assurdi in una commedia.

Si potrebbe dire che qui è solo quistione di parole. Vi spiace che il Gattinelli abbia intitolato il suo lavoro commedia; e voi chiamatelo dramma. Ma no, il Gattinelli ha voluto fare da senno una commedia: cavare da queste situazioni, da questi affetti, da questi caratteri una commedia; ed ha guastato situazioni, caratteri, affetti. Della sua concezione, la natura aveva fatto un dramma; egli ne ha fatto una commedia. Ora lo scrittore può concepire a questo o a quel modo; ma, quando ha giá innanzi bella ed intera la sua concezione, non è piú libero, dee ubbidire a quella.

Lo scopo è serio; ma il Gattinelli volea fare una commedia e gli ha tolto ogni serietá. Clelia con una romanza trionfa; con due parole converte lo sposo; con due occhiate trasforma l'avaro.

Sembra piuttosto uno spettacolo di magnetismo o di magia, che una seria rappresentazione di un'azione umana. Il lavoro dovea consistere nei mezzi adoperati da Clelia per emendare il marito ed il suocero; questo, che è il sostanziale, si riduce a due o tre scene. Per conseguire il suo intento, dovea ella rivelarsi in tutta la serietá e profonditá del suo carattere, non potendo nascere i grandi effetti, che da caratteri fortemente pronunziati. Ma il Gattinelli ha cominciato dall'annullare il carattere principale, togliendogli ogni contorno, ogni disegno, ogni gradazione, cioè a dire ogni personalitá ed ogni bellezza. Clelia non è propriamente una creazione, un carattere artistico; perché Clelia è in sé un carattere severo e tragico; e l'autore, che voleva fare una commedia, si è veduto costretto a presentarlo di profilo e a lampi, con colori sbiaditi, in superficie, cioè a dire, ad annullare in esso ciò che ha di vitale e di personale, e a farne una vuota generalitá. Pensate un po'. È una donna sola, abbandonata da tutti; in casa del suocero, incognita, straniera amata dal padre di suo marito, in mezzo a persone sciocche o frivole o perverse, rassegnata nella sventura, forte di proposito, con un fine fisso innanzi alla mente ch'ella persegue a traverso tutti gli ostacoli. Dee dissimulare i suoi sentimenti, ridere spesso, mentre il suo cuore piange, esitare, sperare, temere, con la mente in continua tensione, col cuore in continui palpiti, con innanzi una cara figliuola, che raddoppia le sue agitazioni, che, inconsapevole, inacerba il dolore volendo temperarlo, che con le sue innocenti domande porta l'affetto fino allo strazio, che le impedisce ogni espansione. Sviluppate un po' tutto questo, e voi avete una stupenda creazione. Ma si volea fare una commedia, e la commedia ha ucciso questo carattere.

Il discolo si presenta in iscena, quando è giá agitato dai rimorsi. Il processo naturale del lavoro dee condurre a questo: che il nuovo uomo si mostri in lui con una crescente vivacitá, che lo purifichi sempre piú, che il comico si vada ognora piú estinguendo; insino a che sparisca affatto, dal punto che conosce la moglie. Qual momento! Non solo il comico sparisce, ma sottentra in folla quanto di tenero o di straziante ti dá la

tragedia. Ma tutto questo non era ne' conti del Gattinelli. Per fare una commedia, ha guastato Clelia, ed ora ti guasta Vittorio. Il comico sopravvanza; que' rimorsi sono capricci labili, che vanno e vengono, che non lasciano alcuna orma, che non partoriscono alcuna azione; sono un fantasma fuggevole, che si affaccia ed è cacciato via da una risata; e si rimane nel comico. Ma, quando gli giunge all'orecchio la voce della tradita moglie e la situazione diviene assolutamente seria, il Gattinelli si guarda bene dal rappresentarla, dallo svilupparla: come si fa in una commedia? L'azione è sí rapida, sopravvengono tanti personaggi comici, tanti accidenti, che gli affetti piú serii trovano appena una interiezione per dire: — vedete che ci siamo anche noi. —

Il giocatore di Borsa non è in sé un personaggio comico: troppo egli è odioso. Non si tratta di un vizio, d'una inclinazione irrefrenabile al gioco; Maurizio è un cattivo uomo, che per sete di guadagno commette cattive azioni. Si può, per esempio, rappresentare comicamente il vizio dell'avarizia, come han fatto e Plauto e Molière e Goldoni; ma non le cattive azioni che ne sono conseguenza. Un avaro, che per danaro ruba o ammazza, non è piú materia da commedia, ma da forca. Maurizio che, col riso sul labbro, gitta nella miseria un padre di famiglia! che, con la costanza dell'odio, non lo perde mai d'occhio! che torna giubilando e cantando « *alleluja* » nella credenza di averlo rovinato e scopre di aver rovinato il proprio figlio! Ma tutto questo, grazia a Dio, non è commedia. Non siamo ancora tanto corrotti che si possa ridere di queste cose: questo fa fremere. Maurizio è carattere da dramma: carattere nuovo e stupendo. Che orizzonte si presentava al Gattinelli! freddi calcoli dell' interesse; le colpevoli agitazioni e trepidazioni del giocatore; le subite vicissitudini della Borsa; e non fantasticare che oro, oro ammonticchiato sulle rovine di tanti infelici, ed appiattarsi come tigre per stendere le unghie all' improvviso, e fare un risolino d'amicizia all'operaio che tu vuoi rovinare, e cacciare tuo figlio, e rinnegare tua nuora, ed affamare i tuoi concittadini, e questo ridendo, facendo croci, prendendo l'aria

dell'uomo dabbene! Tale è Maurizio. E nondimeno egli ama; e l'amore fa rivivere il suo cuore e lo purifica e lo nobilita innanzi a' suoi occhi e ne fa un altro uomo. Ecco il Maurizio, che nasce direttamente dalla concezione del Gattinelli. Ma che ha fatto egli? Ciò che vi è di odioso e di tristo, lo ha gittato lí crudo, senza rappresentazione estetica, e per farne un carattere comico si è gittato nel luogo comune dell'avarizia: volea fare una tazza, e ne è uscito un orciuolo; ha ritratto un lato accidentale di quel carattere. Non parlo poi dell'amore, che vi sta senza serietá, senza sviluppo; è il luogo comune del vecchio innamorato, che fa ridere alle sue spalle. « Ardo, ardo », esclama egli, domandando notizie delle granaglie e dell'orizzonte politico; e Luigi Ardenti gli risponde con molto buon senso: « Bagno gelato, bagno gelato ». È un amore ridicolo, da cui non può uscire alcun serio effetto, tanto meno una cosí miracolosa conversione. Del resto, noto con piacere che qui ci è la sola parte comica che sia cavata dall' intimo stesso della situazione. Maurizio è avaro ed innamorato; e l'autore ha saputo giovarsi di questo contrasto per cavarne alcuni comici effetti.

Che dirò degli affetti? che delle situazioni? I piú gravi avvenimenti, che dovrebbero straziare o intenerire i cuori, hanno appena l'onore di qualche esclamazione. Eppure quegli avvenimenti determinano il significato della favola, ne costituiscono la parte integrale. Il marito riconosce in casa del padre suo la moglie, da lui tradita, dopo quindici anni: ciascuno si attende una effusione, un contrasto di sentimenti. È vero che il marito si sente venir male, mezzo comodissimo per dispensarlo dal commuovere e dal mostrarsi commosso. Gli svenimenti suppongono o precedono l'espressione dell'affetto; ma qui si finisce con alcuni pettegolezzi, e, dopo usciti gli altri personaggi, il marito dice a due suoi amici: « Non sapete? Ho trovato mia moglie. — Come? Tu hai moglie? — Una moglie ed una figlia ». Per non guastar la commedia, l'autore ha guaste tutte le situazioni, tutti gli affetti.

La concezione è seria: il Gattinelli vuol farla comica e te la mutila, te l'ammiserisce. La concezione richiede una Clelia ope-

rosissima, da cui partano in gran parte gli avvenimenti, che eserciti un gran potere sulle situazioni, che modifichi i caratteri, determini gli affetti, che sia anima dell' intrigo. Tutto questo si riduce a poche scene. Situazioni, caratteri, affetti, scopo e mezzi, parte è soppresso, parte abbreviato, parte sformato. Che resta? Come il Gattinelli ha potuto riempire tre lunghi atti? Come in una situazione tanto seria destare cosí spesso il nostro riso?

Il Gattinelli è ricorso a' luoghi comuni. Né potea altrimenti. Se vuoi cansare i luoghi comuni, tu déi porti innanzi il tuo argomento, e profondarviti senza guardarti intorno. Ma l'argomento non gli dava la commedia, ed egli l' ha cercata in mezzi esteriori, e però generali ed astratti. Vi sono certi caratteri e certe situazioni generiche, divenute oramai convenzionali. Tali erano le maschere della nostra antica commedia dell'arte: il Pantalone, il Brighella, l'Arlecchino, ecc. Tali sono nel nostro teatro una fanciulla curiosa, una vecchia che fa la giovine, un'amante dispettosa, una servetta venale, un poeta pedante, un cacciatore di doti, ecc. Nel lavoro del Gattinelli vi è una vera pioggia di tali ingredienti, reminiscenze di repertorio. Egli ha alle mani un intrigo complicatissimo, due azioni da menare innanzi, due viziosi da rappresentare, il discolo ed il giocatore di Borsa: ha materia da due commedie. Ma tutto questo è trascurato: la vera commedia è posta ne' caratteri accessorii, ed il padre ed il figlio, personaggi principali, fanno ridere, non per la parte che si attiene alla situazione, ma per quello che vi è di comune e di convenzionale nel discolo, nell'avaro, nel vecchio innamorato. Tutta questa materia da repertorio è passata per la testa del Gattinelli senza riceverne alcuna impronta. Un carattere, perché sia una creazione, dee aver una personalitá: vedete i personaggi del Goldoni. Con quanta precisione son disegnati! Con quanta sagacia son distribuite le mezze tinte, i chiaroscuri, le gradazioni! Come tutto è compenetrato, situazioni, caratteri, sentimenti, sicché ciascuna commedia ti pare una sola persona! Al Gattinelli sfugge ciò che un carattere ha di proprio e d' intrinseco, la sua anima, e non

gli restano che contorni indeterminati e comuni a tutta la specie. E però osserverete che i piú felici effetti comici egli li trae non dall' intimo del personaggio, ma da rapporti tra cose disparate che si trovano insieme. Avendo profuso nella sua commedia caratteri ed incidenti, nascono dal loro incontrarsi contrasti ridicoli. In una scena Andrea paga Maurizio, Luigi Ardenti sospetta di avere un rivale, il poeta racconta un suo dramma a Vittorina, sua fidanzata. — «Chi vi ha dato questo danaro?», domanda Maurizio ad Andrea. «Chi è il mio rivale?», domanda Luigi ad Agata. A domande contemporanee succedono risposte contemporanee. «Uno che ha cuore piú umano del vostro. — Uno che ha maniere piú insinuanti delle vostre». Ritornano i primi: «Si rovinerá. — Lo ammazzerò». Rispondono i secondi: «Non si rovinerá. — Non lo ammazzerete». «Il dramma è finito», conchiude il poeta. «Il negozio è liquidato», conchiude Maurizio. — Queste antitesi simmetriche e grossolane sono indizio di povertá comica. Al che si aggiunge che la parte comica manca per lo piú di delicatezza ed è indirizzata alla parte piú materiale della nostra natura, scendendo talora fino alla piú volgare buffoneria: equivoco di parole, allusioni poco delicate, motti da trivio, comico di occasione. In veritá ci è di che maravigliarsi, veggendo il Gattinelli, che pure è uomo di spirito, mettersi sotto la protezione del vino di Caluso per ottenere gli applausi dell'uditorio.

Qui vi è ben poco di poesia. Il riso che nasce da rapporti o confronti, da equivoci o controsensi, da caratteri convenzionali, comuni, *esauriti*, rimane sterile, senza alcun potere sulla fantasia, senza destarti alcuna idea accessoria, senza valore estetico.

Il Gattinelli ha amato meglio di parlare a' sensi del suo uditorio. Sono pochi quelli che intendono e pregiano le delicate bellezze dell'arte; un pubblico di cosí fino gusto è argomento di una perfezione estetica, alla quale non siamo ancor giunti. Siamo piú avanti per rispetto alla musica o al canto, che per rispetto alla poesia. Una falsa espressione nel tono o nel gesto di un attore facilmente ci sfugge; una stonatura è subito ripresa.

Il Gattinelli s' è rivolto a' nostri sensi. — Dilettiamo gli occhi, egli ha detto, disponiamo in modo le cose che vi sieno de' quadri, dei contrasti simmetrici, delle illusioni ottiche. E poi moltiplichiamo personaggi ed accidenti; serriamo il dialogo; sopprimiamo gradazioni e mezze tinte; facciamo una commedia a vapore, sí che lo spettatore passi di cosa in cosa, allettato sempre da novitá, da varietá. — Che n' è nato? Non ci è una sola azione sviluppata, un solo carattere disegnato; è un correre e correre, un succedersi rapido di fatti, come di cittá in un panorama. L'occhio è cosí esercitato, che non dá un istante di vita all'anima, non ci dá tempo di pensare, di fantasticare, di operare noi a nostra volta sullo spettacolo, di appropriarcelo e compierlo con la nostra immaginazione: rimaniamo storditi, passivi, con gli occhi aperti, con l'anima vuota. È la poesia nello stato d' infanzia o di decadenza, o quando siamo ancora tutto sensi, o quando, esausti e decrepiti, non ci rimane altro che il senso.

Ma io sono troppo severo col Gattinelli. Non ho potuto smettere l'abito di guardare anche nei lavori infimi alla perfezione. Nella presente mediocritá è pure non piccola lode fare una commedia che non ti annoia, che ti fa ridere, che ti tiene allegro, che attira, se non altro, la vista. Il Gattinelli ha una lunga esperienza del teatro, ed ha scelto i mezzi ch'egli sapeva piú acconci a fare effetto. Per esempio, non ha posto alcuna cura nello stile; la sua lingua è una specie di lingua franca, un italiano corrotto, come si parla a Torino o a Napoli. E che perciò? Chi vuoi che ponga mente allo stile o alla lingua? Non siamo ai tempi che un ateniese torceva il muso ad una frase o ad una parola men che elegante.

Ben so che cosa il Gattinelli potrebbe rispondere. — Voi siete un utopista, voi, con le vostre critiche! Perfezione, ideale, concezione, situazione! Le sono novelle. Io conosco il teatro e il mio pubblico, e mi governo coi tempi. Che mi contate voi d' impressione estetica e non estetica, di convenzionale e di personale? Sapeva ben io quel che mi faceva. —

Non ne dubito; non solo egli sapeva quel che si faceva, ma l' ha fatto benissimo. Dialogo rapido, quadri ben concertati,

spettacoli svariati, sceneggiatura ben compresa, abilitá tecnica non comune, azioni a passo di carica, moto perpetuo senza un istante di languore, sono tali pregi, che il Gattinelli se ne dee contentare. In questo genere di lavori tutto sensi, in cui lo spettacolo può piú che le parole, egli tiene uno dei primi luoghi. Certo, un artista coraggioso, conscio delle sue forze, può molto osare; e s'egli si levasse in piú alta regione, se sapesse parlare al cuore, se l'attenzione che molti pongono nelle scene, nelle vesti, nella parte mimica e spettacolosa, in tutto ciò che è esterno, sapesse egli attirarla potentemente al giuoco delle passioni e dei caratteri, son certo che la parte anche piú grossolana del pubblico lo intenderebbe e lo seguirebbe. Un buon pubblico forma i grandi artisti; e un buon artista ti crea un buon pubblico: vi è reciprocanza di azione. Ma il Gattinelli non ha confidato in sé stesso, ed ha scelto la via piú sicura; meglio primo in paese, che secondo in cittá. Vedremo chi sará colui, che il primo oserá; e che avrá piú fede in sé stesso e nel suo uditorio: colui sará il ristauratore del Teatro italiano.

[Nella « Rivista contemporanea » di Torino, a. III, 1856, vol. V, pp. 323-36.]

INDICE